



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„New Korean Cinema – Erinnerungskulturen im  
koreanischen Kino der 1980er und 1990er Jahre“

verfasst von

David Rams

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Univ.-Prof. Mag. Dr. habil. Ramón Reichert



# Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Koreanische Filmgeschichte im Wandel bis 1982	7
2.1 Unter japanischer Besetzung	7
2.1.1 <i>Arirang</i> und das nationalistische Kino	9
2.1.2 Das Ende der japanischen Besetzung und das Liberalisierungskino	10
2.2 Der koreanische Krieg und der Nachkriegskinoboom	11
2.3 Militärrevolution und die Einführung des Motion Picture Law	12
2.4 Militärische Ideologie und die große Depression der 1970er	13
2.5 Die 5te Republik, Gwang-ju und ein Hauch von Veränderung	15
3. Die Entwicklung der koreanischen Kinoindustrie in den 1980er und 1990er Jahren	17
3.1 Die 3S-Politik	17
3.2 Die 5. Und 6. Revision des Motion Picture Law	19
3.2.1 Die 5. Revision	20
3.2.2 Die 6. Revision	21
3.3 Die Rolle der <i>chaeböl</i>	22
3.3.1 Der Einstieg der <i>chaeböl</i> und seine Folgen	24
3.3.2 Vermarktungsstrategien und Neuerungen	24
3.3.3 Das Aufkommen der Konzeptfilme	27
3.3.4 Das Verschwinden der <i>chaeböl</i>	28
3.4 Das Film Promotion Law und die Aufhebung der Zensur	29
4. Erinnerungskultur und ihre geistigen Vor- und Zwischenbilder	32
4.1 Einführung	32
4.2 Identität im Spannungsverhältnis von John Locke und David Hume	33
4.3 Ausprägungen und Widersprüche eines kollektiven Gedächtnisses	37
4.4 Tradierende Erinnerungskultur	39
4.5 Kollektives Trauma und Körperrollen	42
5. S(e)oul Searching: Das Kino von Park Kwang-su	45
5.1 Die Filme von Park Kwang-su	45
5.1.1 Kurzbiographie	45
5.1.2 <i>Chilsu and Mansu</i>	48
5.1.3 <i>Black Republic</i>	50
5.1.4 <i>A Single Spark</i>	52
5.2 Erinnerungskultur und Trauma in den Filmen von Park Kwang-su	55
5.3 Der Schatten der Vergangenheit: Erinnerungen in <i>Chilsu and Mansu</i>	63
5.4 Poster Boys and Muscle Heroes: Maskulinitätsfantasien	66
5.4.1 <i>Chilsu and Mansu</i>	67

5.4.2 <i>Black Republic</i>	69
5.5 Sprachlos durch Südkorea: Das linguistische Dilemma	71
5.5.1 <i>Black Republic</i>	72
5.5.2 <i>Chilsu and Mansu</i>	76
5.6 Schnittstellen der Diegese: Erinnerungsorte in <i>A Single Spark</i>	84
6. Schlussbetrachtung	98
7. Mediagraphie	102
8. Abbildungsverzeichnis	107
9. Anhang	110
9.1 Abstract	110
9.2 Curriculum Vitae	111

## 1. Einleitung

Es ist ein lauter und verzweifelter Schrei den Kim Young-ho, Protagonist in Lee Chang-dongs *Peppermint Candy*<sup>1</sup>, am Ende der ersten Sequenz des Films ausstößt, bevor er sich dem entgegenkommenden Güterzug zuwendet und seine Arme ausstreckt. „I am going back!“<sup>2</sup>, lauten seine wütenden letzten Worte bevor ihn der Güterzug auf einer abgelegenen Bahnbrücke in den Tod reißt. Seinen finalen diegetischen Moment hält die Kamera in einer Nah-Einstellung fest. Sein letzter Gesichtsausdruck hallt in einem fünf Sekunden langen Standbild nach bevor die Szene in einer Schwarzblende endet.

*Peppermint Candy* erzählt in insgesamt sieben Kapiteln, die narrativ immer weiter in die Vergangenheit vorrücken, von den letzten 20 Jahren im Leben des Protagonisten Kim Young-ho. Regisseur Lee Chang-dong versucht dabei nicht nur das Trauma ausfindig zu machen, das zum primären Auslöser für den Selbstmord seiner Hauptfigur wurde, sondern positioniert Kim Young-ho als Filmfigur in einige der bedeutendsten historischen Momente Südkoreas in den 1980er und 1990er Jahren. Der Film liefert deshalb vielleicht eine der komprimiertesten filmischen Aufarbeitungen der koreanischen Geschichte zwischen 1979-1999, mit deren Darstellung sich bspw. Aaron Han und Joon Magnan-park in ihrem Essay *Peppermint Candy – The will not to forget* auseinandergesetzt haben:

“An alternative ethos of national engagement involves not an obligation to forget but rather the very opposite – an obligation *not* to forget. By choosing *not* to forget, one embraces the limitations of the nation as practiced, its grandiose aspirations along with its unglamorous crudeness, such that the national ideal can, indeed, live up to its potential by acknowledging its very shortcomings for what they are; an historical actuality of the nation’s traumas [...]. In *Peppermint Candy* writer/director Lee Chang Dong embraces this alternative ethos of national engagement by returning to cinematic memory aspects of South Korea’s recent history that were formerly repressed by the state.”<sup>3</sup>

Han und Joon argumentieren, dass sich *Peppermint Candy* in seiner schonungslosen und drastischen Darstellung der koreanischen Geschichte nicht nur in einem alternativen Ethos nationaler Verpflichtung bewegt, sondern seine spezifische filmische Gedächtnisfunktion vor allem deshalb ausüben kann, weil er nicht mehr vom Staat bzw. dem politischen Machtapparat unterdrückt wird. Tatsächlich markierte das Jahr 1999 einen Wendepunkt in der Rezeption

---

<sup>1</sup> Regie: Lee Chang-dong. Produktion: East Film Company. Südkorea 1999.

<sup>2</sup> *Peppermint Candy* (1999), 0:11.

<sup>3</sup> Han/Joon (2005), S. 160.

koreanischer Film- und Kulturgeschichte: Zwei Jahre nachdem eine Finanzkrise fast den gesamten asiatischen Raum betroffen hatte<sup>4</sup>, nahm die so genannte Korean Wave, auch mit dem koreanischen Terminus *Hallyu* bezeichnet, laut dem Medienwissenschaftler Kim Kyung Hyun im Jahr 1999 Gestalt an und eroberte die benachbarten asiatischen Staaten.

“The Korean wave arguably began to ripple when Khang Che-gyu’s *Shiri* (1999), a spy thriller exploiting Korea’s North-South division, miraculously reached the top of Japan’s box office in January 2000. *Shiri* was not only the first Korean film to reach the top in Japan, it was the first to crack the top ten. This film predated the massive success of the Korean television drama *Winter Sonata* (*Kyōul yōnga*) by four years and eventually grossed more than \$10 Million in Japan alone. *Shiri*, which cost only \$2 Million to make, eventually became one of the most profitable Korean films ever. Park Chan-wook’s *JSA: Joint Security Area* (2000) und Kwak Jae-yong’s *My Sassy Girl* (*Yōpkijōg in kūnyō*. 2001) – both of which also preceded *Winter Sonata* and the runaway popularity of its middle-aged heartthrob, Bae Yong-jun – succeeded *Shiri* as successes in Japan.”<sup>5</sup>

Die koreanische Kinoindustrie hatte somit erstmals seit ihrem Bestehen über ihre Landesgrenzen hinaus für Aufsehen gesorgt. Doch die koreanische Welle, wie sie im Zitat von Kim bezeichnet wird, beschrieb bereits die zweite Phase einer Entwicklung in der koreanischen Filmindustrie, die bereits ein Jahrzehnt zuvor ihren Ursprung nahm. Der Terminus New Korean Cinema wurde nämlich bereits Ende der 1980er-Jahre von westlichen Filmkritikern verwendet, die zu dieser Zeit eine ähnliche Tendenz im koreanische Kino ausmachten, wie seinerseits im taiwanesischen Kino oder chinesischen Kino der 5. Generation: Denn erstmals war in der Auswahl der Sujets und Themen zu erkennen, dass sich die Filme aktiv mit den sozialpolitischen Gegebenheiten des Landes auseinandersetzen wollten und auf Protagonisten bauten, die die Lebensrealität vieler Koreaner widerspiegelten.<sup>6</sup> Als einer der ersten Vertreter des New Korean Cinema gilt dabei der koreanische Regisseur Park Kwang-su, der nach einer Reihe von studentischen 8- und 16mm-Filmen im Jahr 1988 mit *Chilsu und Mansu*<sup>7</sup> sein Spielfilmdebüt gab. Der Film erzählt die Geschichte zweier traumatisierter Werbezeichner, die sich nicht nur mit der schwierigen ökonomischen Lage ihres Landes Ende der 1980er Jahre auseinandersetzen müssen, sondern deren individuelle Traumata größtenteils in kollektiv-historischen und gesellschaftspolitisch-relevanten Vorkommnissen wurzeln. Gerade deshalb bleiben die Protagonisten fast bis zum Ende unfähig ihre Frustration gegenüber der Gesellschaft zu artikulieren.

---

<sup>4</sup> Vgl. Shin (2005), S. 56.

<sup>5</sup> Kim (2011), S. 2.

<sup>6</sup> Vgl. Kim (2007a), S. 327.

<sup>7</sup> Regie: Park Kwang-su. Produktion: Dong-a Exports Co. Ltd. Südkorea 1988.

Dieser Umstand bildete schließlich eine der zentralen Positionen, auf denen die Forschungsfragen dieser Arbeit aufbauen: Welchen Stellenwert nimmt Geschichte in der ersten Welle des New Korea Cinema ein? In welcher Form wird die turbulente Historie Koreas in der Filmindustrie thematisiert und verarbeitet? Um diese anfänglichen Fragen zu erklären, erschien es notwendig, sich zunächst einmal mit dem weitläufigen Terminus der „Erinnerungskultur“ auseinanderzusetzen. Der Begriff hielt erst in den 1990er Jahren Einzug in die Kulturgeschichtsforschung und wird in seiner neuesten Inkarnation von Christopher Cornelißen folgendermaßen definiert, der fordert Erinnerungskultur „als einen formalen Oberbegriff für alle denkbaren Formen der bewussten Erinnerung an historische Ereignisse, Persönlichkeiten und Prozesse zu verstehen, seien sie ästhetischer, politischer oder kognitiver Natur. Der Begriff umschließt mithin neben Formen des ahistorischen oder sogar antihistorischen kollektiven Gedächtnisses alle anderen Repräsentationsmodi von Geschichte, darunter den geschichtswissenschaftlichen Diskurs sowie die nur ‚privaten‘ Erinnerungen, jedenfalls soweit sie in der Öffentlichkeit Spuren hinterlassen haben. Als Träger dieser Kultur treten Individuen, soziale Gruppen oder sogar Nationen in Erscheinung, teilweise in Übereinstimmung miteinander, teilweise aber auch in einem konfliktreichen Gegeneinander.“<sup>8</sup>

Aufbauend auf diese Definition und die theoretischen Ansatzpunkte, die sie miteinschließt, beschäftigt sich diese Arbeit mit drei ausgewählten Filmen von Park Kwang-su, deren Veröffentlichungszeitpunkte zwischen 1988-1995 liegen und somit in die erste Phase der New Korean Wave fallen und erörtert dabei im Schwerpunkt, wie sich Erinnerungskulturen in den Filmen des Regisseurs äußern. Die konkreten Forschungsfragen lauten wie folgt:

- ▶ Wie werden Erinnerungskulturen in den Filmen von Park Kwang-su angewendet?
- ▶ In welcher Form manifestieren sich Erinnerungskulturen in den Filmen? Welche Funktion beinhalten sie?
- ▶ Inwieweit werden die persönlichen Traumata der Protagonisten mit koreanischer Geschichtsschreibung in Verbindung gebracht?
- ▶ Wie werden Erinnerungskulturen visualisiert? Welche Rolle spielt die Mise en Scène?
- ▶ Welche Rolle spielen theoretische Ansätze zum Kommunikativen Gedächtnis in den ausgewählten Filmbeispielen?

---

<sup>8</sup> Cornelißen (2012), [http://docupedia.de/zg/Erinnerungskulturen\\_Version\\_2.0\\_Christoph\\_Corneli%C3%9Fen](http://docupedia.de/zg/Erinnerungskulturen_Version_2.0_Christoph_Corneli%C3%9Fen).

Als Ausgangspunkt zum Erkenntnisinteresse erscheint es wichtig, zunächst einmal den geschichtlichen Werdegang der koreanischen Filmindustrie in Bezug zur historischen und politischen Entwicklung der koreanischen Nation zu stellen. Besonders Min Eung-jin gibt in seinen Forschungen zur koreanischen Filmgeschichte zu bedenken, dass die Entwicklung der Kinematographie auf der koreanischen Halbinsel seit ihrem Bestehen mit den politischen Umbrüchen und repressiven Regularien der regierenden Parteien streng verbunden war.<sup>9</sup> Kapitel zwei dieser Arbeit widmet sich deshalb der koreanischen Filmgeschichte bis 1982 und untersucht dabei die Auswirkungen der drei zentralen historischen Gegebenheiten auf die koreanische Filmindustrie: Die japanische Besetzung zwischen 1910-1945, der Koreakrieg zwischen 1950-1953 sowie die erste Militärdiktatur zwischen 1961-1979.

Kapitel drei widmet sich anschließend ausführlich der Entwicklung der koreanischen Filmindustrie in den 1980er und 1990er Jahren. Speziell in diesen zwei Jahrzehnten wurde die koreanische Filmlandschaft von enormen Umbrüchen heimgesucht, die die Entwicklung der Kinematographie in Korea enorm vorangetrieben haben. Schien es Anfang der 1980er Jahre als ob die heimische Kinoindustrie durch die Liberalisierungspolitik der Chun Doo-hwan Regierung fast völlig zum Stillstand kommen würde, da ein plötzlicher Boom der neu konzipierten Mitternachtskinos die Ausrichtung der lokalen Produktionsfirmen fast komplett transformierte, war es Ende der 1980er Jahre vor allem die Amerikanisierung des koreanischen Kinos, die ein Umdenken der koreanischen Filmindustriellen bezüglich der Rezeption ihrer Produktionen einforderte. Jene Entwicklungen sind auch mit den Filmen von Park Kwang-su verbunden, die mitten in dieser Zeit der Umstrukturierungen und Umwälzungen veröffentlicht wurden: Der zeithistorische Kontext und die jeweils vorherrschenden Produktionsbedingungen werden bei der Analyse berücksichtigt.

Kapitel vier widmet sich den theoretischen Konzepten, die der Analyse der Filme von Park Kwang-su zugrunde liegen. Während Kapitel 4.1 eine Einführung in die Gesamtmaterie bietet und sich näher mit dem Verhältnis von Gedächtnis und Erinnerung nach den Forschungen von Aleida Assmann auseinandersetzt, geht es in Kapitel 4.2 vor allem um die Frage, wie sich eine individuelle Identität herausbilden kann und welche Rolle die Prozesse der Erinnerung und des Vergessens in diesem Kontext spielen. Dabei wird das Spannungsfeld der beiden Vorreiter des britischen Empirismus, John Locke und David Hume, zu Rate gezogen, die sich auf sehr gegensätzliche Positionen zur Identitätsfrage stützen. Kapitel 4.3 konzentriert sich auf Aspekte,

---

<sup>9</sup> Vgl. Min (2003), S. 25.



in denen eruiert wird, inwieweit Erinnerungsprozesse von einer kollektiven sozialen Bedingtheit gekennzeichnet sein können. Dabei orientiert sich die Arbeit an den Forschungen des französischen Soziologen Maurice Halbwachs, der in seiner *cadres sociaux*-Theorie von „sozialen Bezugsrahmen“ ausgeht, die den individuellen Erinnerungsprozess formen. Jan und Aleida Assmann haben die Theorie der *cadres sociaux* um zwei weitere Modi erweitert. Zuletzt wird in Kapitel 4.4 der aktuelle Forschungsstand zum Thema Erinnerungskulturen kontextualisiert bevor es in Kapitel 4.5 spezifisch um die Definition und Erforschung von Traumata geht und in welcher Form sich diese bei Individuen und Kollektiven äußern können.

Eine Kurzbiographie von Park Kwang-su sowie kurze inhaltliche Kapiteln zu den ausgewählten Filmen läuten das fünfte Kapitel der Arbeit ein, in dem es um die Anwendung der theoretischen Ansätze auf die vorliegenden Filmbeispiele geht. Dabei wird mit Hilfe von Szenenbildern, in verschiedenen Sequenzanalysen, versucht, die unterschiedlichen Qualitäten und Vorgehensweisen, mit denen Erinnerungskulturen im Film manifestiert und visualisiert werden, aufzudecken, und sie in den Kontext der Narration und der historischen Relevanz ihrer Beschaffenheit zu analysieren. In Kapitel sechs werden in einer finalen Schlussbetrachtung die wichtigsten Ergebnisse komprimiert wiedergegeben und ein Ausblick auf eine potentielle Fortsetzung des Themas „Erinnerungskulturen im koreanischen Kino“ formuliert.

Zuvor sollen jedoch formale Entscheidungen angemerkt werden, die in der Ausarbeitung der vorliegenden Arbeit eine Rolle gespielt haben: Regisseure werden, wie in der Republik Korea üblich, mit dem einsilbigen Familiennamen gefolgt vom zweisilbigen Vornamen benannt, sofern es keine schriftlichen Anhaltspunkte gibt, dass anders verfahren wurde. Die verwendeten koreanischen Begriffe werden mit Hilfe der offiziellen McCune-Reischauer-Romanisierung angeführt, die in einer leicht revidierten Version auch als offizielle Umschrift des „Library of Congress“ in der Republik Korea verwendet wird.<sup>10</sup> Wird von der „koreanischen“ Filmindustrie, Politik usw. gesprochen, so ist damit aus Verständnisgründen die Republik Korea gemeint<sup>11</sup>. Die Filmindustrie der Demokratischen Volksrepublik Korea hat in dieser Arbeit keine Relevanz. Die angeführten Filme werden aus Verständnisgründen ebenfalls mit ihren offiziellen englischen Titeln angeführt: Ausnahmen bilden historisch relevante Filme in den Kapitel zwei und drei, die wenn möglich mit der McCune-Reischauer Methode benannt wurden.

---

<sup>10</sup> Siehe auch <http://www.loc.gov/catdir/cpsa/romanization/korean.pdf>.

<sup>11</sup> Spezifisch allerdings erst ab der Teilung der Koreanischen Halbinsel im Jahr 1953, zuvor ist immer Gesamtkorea gemeint.

Doch nun leistet die Arbeit den Worten von Kim Young-ho, dem Protagonisten aus *Peppermint Candy*, folge, und bewegt sich zeithistorisch zu den Anfängen der koreanischen Filmindustrie zurück.

## 2. Koreanische Filmgeschichte im Wandel bis 1982

“The history of Korean filmmaking has been closely related to political upheavals and government regulations. Basic characteristics of Korean filmmaking and government regulations were set up under the Japanese Occupation (1910-1945). The Korean war (1950-1953) devastated Korean film, which burgeoned again after the Liberation. After the war, Korean films were freely produced without government regulation, until the military coup in 1961. After that year, the military government gained control of the Korean film industry through legal restrictions and strong censorship. Repressive governmental control continued until the military government ended in 1979.”<sup>12</sup>

In diesem Kapitel soll es darum gehen, einen Überblick darüber zu geben, unter welchen politischen Umständen die koreanische Filmindustrie entstanden ist und welche politischen Entscheidungen für ihren weiteren Entwicklungsverlauf entscheidend waren. Wie in den nachfolgenden Kapiteln nachvollziehbar dargestellt werden soll,<sup>13</sup> war die Entwicklung der koreanischen Filmindustrie und der Filme, die sie hervorgebracht hat, stark an die politische Entwicklung der eigenen Nation gekoppelt. Da es in der Arbeit hauptsächlich um die Verarbeitung und Ästhetisierung von Erinnerungskulturen in Filmen des New Korean Cinema geht, sind auch die historischen und politischen Gegebenheiten und ihre filmische Aufarbeitung für das Erkenntnisinteresse von enormer Relevanz.

### 2.1 Unter japanischer Besatzung

Bezeichnend für die starke Verbindung von Politik und Filmgeschichte ist bspw. die Tatsache, dass die Veröffentlichung der ersten koreanischen Filmproduktion *Uirijok Gutu (Royal Revenge)*<sup>14</sup> im Jahr 1919 fast zeitgleich mit dem Aufstand einheimischer Koreaner gegen die japanische Besatzung einherging.<sup>15</sup> Es handelte sich bei *Royal Revenge* um eine Kino-Hybridform, ein so genanntes „Kino-Drama“<sup>16</sup>, das die Projektion von Spielfilmszenen mit der gleichzeitigen Aufführung eines Bühnenstückes kombinierte. *Royal Revenge* wurde für die aufführende Theatertruppe zu einem enormen Erfolg und veranlasste daraufhin auch andere Theatertruppen dazu, das Kino-Drama als potentiell Medium zu etablieren und weiterzuentwickeln. Somit markierte das Kino-Drama den ersten konkreten Versuch eine eigene koreanische Kinoidentität für ein Publikum zu finden, das bis dahin nur für Kino aus dem Westen sensibilisiert war.

---

<sup>12</sup> Min (2003), S. 25.

<sup>13</sup> Verdeutlicht durch das Zitat von Min Eung-jin.

<sup>14</sup> Regie: Kim Dosan. Korea 1919.

<sup>15</sup> Vgl. Lee (1988), S. 25f.

<sup>16</sup> Min (2003), S. 27.

Den Weg zu einer eigenständigen und individuellen Identität suchte auch die koreanische Bevölkerung Anfang 1919: Am 01. März fanden sich über zwei Millionen Einheimische zusammen, um für eine Unabhängigkeit der koreanischen Halbinsel von der japanischen Okkupation zu protestieren. Zunächst erschien es auch so, als würde die Protestbewegung eine Art kulturpolitischer Revolution bei den japanischen Besatzern auslösen: Auch aufgrund der weltweiten Kritik, die es für den repressiven Umgang mit Kunst und Kultur gegenüber der japanischen Regierung hagelte, wurde der koreanischen Bevölkerung die Publikation koreanischer Zeitungen und der Zugang zum Bildungssystem zugesichert. Doch letztendlich waren diese tiefgreifenden politischen Änderungen nur als reine Fassade gedacht: Denn das Zensurrecht für Zeitungen und die Repression von politischen Aktivisten gehörten auch weiterhin zum Gebrauchsrecht der japanischen Besatzer.

Folgerichtig war der erste Spielfilm der koreanischen Filmgeschichte ein Propagandafilm des japanischen Kommunikationsbüros, der 1923 unter dem Titel *Walhauui Maengse (Promise under the Moon)*<sup>17</sup> erschien. Der Film wurde jedoch nicht in der Öffentlichkeit, sondern lediglich im kleinen Rahmen zu „Informationszwecken“ vorgeführt und propagierte auf inhaltlicher Ebene die Vorteile von Geldanlagen. Im gleichen Jahr wurde jedoch auch das Moraldrama *Chunhyangyon (The Story of Chun-hyan)*<sup>18</sup> fertiggestellt, das auf einem koreanischen Literaturklassiker basiert. Der Film wurde trotz der ausschließlich japanischen Besetzung zum großen Kino-Erfolg. Zu diesem Zeitpunkt spielten die zuvor so erfolgreichen Kino-Dramen keine Rolle mehr in der heimischen Kinolandschaft.<sup>19</sup> Michael Robinson trifft in seinem Text zum verschwindenden Meta-Narrativ der koreanischen Nation eine elementare Aussage zur Wirkung der japanischen Besatzung auf die koreanische Kulturindustrie:

„The Japanese annexed Korea with the long-rang intention of assimilating Korea into Japanese society. The ultimate logic of such an ideology meant the destruction of native Korean culture, its language, mores, customs, in short all those things that made Koreans culturally distinct from Japanese. This appallingly arrogant policy emerged from the Japanese belief in a historical, cultural affinity between Japan and Korea, the proximity of its colony to the metropole, and a general cultural hubris of the Japanese themselves in the early twentieth century – a product of their own successful modernization and their enthusiasm for technocratic social engineering.”<sup>20</sup>

Trotz des großen Publikumserfolges wurden die japanisch-koreanischen Produktionen für den heimischen Markt von der Presse stark kritisiert. Die damals bedeutendste koreanische

---

<sup>17</sup> Regie: Yun Baeknam. Korea 1923.

<sup>18</sup> Regie: Unbekannt. Korea 1923.

<sup>19</sup> Vgl. Kim (2007), S. 19.

<sup>20</sup> Robinson (2005), S. 19.

Publikation *Mael Shinbo* bezeichnete die japanischen Produktionen als viel zu vulgär und eine Schande für die koreanische Filmnation.<sup>21</sup> Das Misstrauen gegenüber den Produktionen der japanischen Besatzer wurde zusätzlich damit verstärkt, weil immer häufiger Konflikte zwischen den japanischen Produzenten und den wenigen praktizierenden, koreanischen Regisseuren auftraten:

„However, under the circumstance of the film industry that was financially and technically controlled by Japanese, there were a variety of conflicts between Japanese producers and Korean directors, actors, and actresses. For instance, when the Chosun Kinema produced *Unyongjon* (Baeknam Yun, 1925), its Korean employees walked off the set to protest the manner in which Director Wang (a Japanese who had changed his name to Korean upon starting work as a director in Korea) treated his Korean employees. The employees were already dissatisfied with the way Japanese managed things and discriminated Koreans.”<sup>22</sup>

Als Auswirkung der unruhigen Arbeitszustände zwischen koreanischen und japanischen Filmschaffenden bildeten sich Mitte der 1920er Jahre eine Reihe von unabhängigen Produktionsfirmen, die begannen, eigene koreanische Filme zu entwickeln. Die Produktionen in dieser Zeitperiode wurden aus Mangel an Erfahrung und ökonomischer Liquidität meist als technisch und narrativ minderwertige Abbilder ihrer japanischen Kollegen angesehen,<sup>23</sup> weil es sich dabei meist nur um Kopien oder klischeehafte Abbilder bereits verfilmter Stoffe handelte. Doch dennoch fanden die Produktionen beim koreanischen Publikum großen Zuspruch und sollten kurze Zeit darauf die erste „Goldene Ära der koreanischen Filmgeschichte“<sup>24</sup> einläuten.

### **2.1.1 *Arirang* und das nationalistische Kino**

Ab Mitte der 1920er Jahre begann die koreanische Filmindustrie erstmals eigenständige Produktionen mit starken nationalistischen Tendenzen auf den Markt zu bringen. Den Ausgangspunkt dazu bildete der enorme Erfolg von *Arirang*<sup>25</sup> von Ungyu Na im Jahre 1926, der auf einem traditionellen koreanischen Volkslied basierte und es als erste koreanische Produktion schaffte, anti-japanische Sentimentalitäten im Kino zu äußern und dennoch ungeschnitten öffentlich vorgeführt zu werden:

„*Arirang* was shown everywhere throughout the nation and the impact of this film was beyond imagination and description. The title song of these film, *Arirang*, a Korean folk song, was sung by audiences as if it were the national anthem because citizens had lost

---

<sup>21</sup> Vgl. Min (2003), S. 29.

<sup>22</sup> Min (2003), S. 29.

<sup>23</sup> Vgl. Kim (2007), S. 21.

<sup>24</sup> Vgl. Lee (1988), S. 40.

<sup>25</sup> Regie: Ungyu Na. Produktion: Chosun Kinema. Korea 1926.

their country to the Japanese. The film nurtured a fresh, new national spirit in people's minds who were frustrated and full of nihilism by the failure of the March 1<sup>st</sup> Independent Movement.”<sup>26</sup>

Im Film selbst tötet ein scheinbar „Wahnsinniger“ eine andere Filmfigur, die sich auf die Seite der Japaner schlägt. Durch den Einsatz eines geistig verwirrten als Hauptfigur, gelang es Regisseur Ungyu Na, dass der Film von den japanischen Zensurbehörden ohne Einschnitte zugelassen wurde. Ein enormer Erfolg für den koreanischen Regisseur, denn die anti-japanischen Tendenzen und sein Aufruf zum Widerstand gegen die repressive Staatsgewalt, die der Film eindeutig suggerierte, wurden vom Publikum begeistert aufgenommen. Es war der Startschuss zu einer Reihe von nationalistischen Filmen, die sich vor allem mit den erschwerten Lebensumständen der Arbeiterklasse auseinandersetzten und das koreanische Kino bis Anfang der 1930er beherrschen sollten. Zwar entstanden während diesem Zeitraum fast 90 Produktionen von über 30 Filmproduktionsfirmen,<sup>27</sup> doch die ausübenden Filmemacher hatten wiederum extrem stark mit der japanischen Zensurbehörde zu kämpfen. Denn die scheinbare kulturelle Liberalisierung, die durch die „1. März-Unabhängigkeitsbewegung“ von den japanischen Besatzern versprochen wurde, wurde bereits im selben Jahr wieder revidiert. 1926 und vor allem 1928 wurden die Zensurrechte zunehmend verschärft, so dass bereits Anfang der 1930er Jahre der koreanischen Filmindustrie fast jegliche Existenzgrundlage entzogen wurde.<sup>28</sup> Jährlich wurde nur noch eine Handvoll von Filmen produziert und der Gedanke eines Nationalkinos, das sich gegen die politischen Umstände der Besetzer wendete, war nur noch zu einem Schatten seines ehemaligen Glanzes geworden: Stattdessen beherrschten Unterhaltungsfilme mit politischen Durchhalteparolen das Bild der koreanischen Kinos in den 1930er Jahren.

### **2.1.2 Das Ende der japanischen Besetzung und das Liberalisierungskino**

Spätestens mit dem Eintritt Japans in den Zweiten Weltkrieg kam die koreanische Filmlandschaft das erste Mal zu einem vollständigen Erliegen. Das lag vor allem daran, dass die japanische Regierung alle zehn existierenden Filmproduktionsfirmen schließen ließ und die Choson Film Co., Ltd.,<sup>29</sup> gründete, die reine Kriegspropagandafilme inszenierte. Zu diesem Zeitpunkt war der Assimilationsprozess der japanischen Besatzer bezüglich der koreanischen Kinokultur auf dem Höhepunkt, was sich auch in den Propaganda-Filmen der Zeit ausdrückte:

---

<sup>26</sup> Lee (1988), S. 43.

<sup>27</sup> Vgl. Min (2003), S. 30.

<sup>28</sup> Vgl. Jay (2007), S. 51.

<sup>29</sup> Vgl. Lee (1988), S. 75.

Die koreanische Filmnation wurde in ihrer Individualität einfach nicht mehr wahrgenommen, sondern wurde vollständig von der imperialistischen Propagandamaschine der japanischen Okkupanten vereinnahmt.

Als der Zweite Weltkrieg 1945 sein Ende fand und Korea erstmals seit 1910 seine Unabhängigkeit erlangte, feiert die Filmindustrie in den kommenden fünf Jahren ein neues Unabhängigkeitskino:

„Most feature films produced during this period were called Liberation films and dealt with stories of Korea’s liberation from Japan. Whether the films were based on true stories or fiction, their themes were about patriots, fighters and heroes of the Liberation, and freedom of the Korean people.”<sup>30</sup>

## **2.2 Der koreanische Krieg und der Nachkriegskinoboom**

„The artificial division of Korea lies directly across the fault lines of this global rift enforced by the mutual antagonisms of the United States and the Soviet Union in the aftermath of World War II. Furthermore, the division was hardened by the catastrophic Korean War (1950-1953). The war desolated both Koreas. It left a legacy of separated families, millions of deaths, atrocities on both sides, the physical destruction of Seoul in the South, the virtual leveling of the North by US bombing, and traumatised (sic!) several generations of Koreans.”<sup>31</sup>

Am 25. Juni 1950 brach der koreanische Krieg aus und sollte die Filmindustrie einmal mehr völlig verändern. In der Kriegszeit wurde das Befreiungskino einmal mehr von Militär- und Kriegspropaganda abgelöst. Zu dieser Zeit existierte bereits ein großer Mangel an 35mm-Filmmaterial auf der koreanischen Halbinsel, weshalb die wenigen aktiven Filmemacher aus diesem Grund auf die leichteren und besser bedienbaren 16mm-Kameras umstiegen. Als der Norden zu Kriegsbeginn in den Süden einfiel und Seoul in kurzer Zeit einnahm, wurden viele lebende Filmemacher, die sich zu dieser Zeit in der Hauptstadt befanden, als Geisel genommen. Als sich abzeichnete, dass die südlichen Truppen mit Unterstützung der USA wenige Monate nach dem Einfall der Nordtruppen die Hauptstadt Seoul wiedererobern würden, entführten die nördlichen Truppen die inhaftierten Filmemacher in den Norden der Halbinsel.<sup>32</sup> Da Seoul während der Kriegsjahre stark zerstört wurde, beschränkten sich die wenigen verbliebenen Filmsichtungsmöglichkeiten auf Pusan und die südlichen Regionen der koreanischen Halbinsel.

Nach dem Ende des Koreakrieges und der ersten abgeschlossenen Phase des Wiederaufbaus erlebte das koreanische Kino jedoch einen Wiederaufschwung, der als Boom bzw.

---

<sup>30</sup> Min (2003), S. 39.

<sup>31</sup> Robinson (2005), S. 16.

<sup>32</sup> Vgl. Lee (1988), S. 99f.

Wiederbelebung<sup>33</sup> bezeichnet wird. „Movies became the most important entertainment medium for the general public and they achieved remarkable development in artistic expression through a variety of genres,”<sup>34</sup> wobei man zu dieser Feststellung anfügen muss, dass  $\frac{3}{4}$  aller Kinoproduktionen<sup>35</sup> aus dieser Zeit dem Melodrama zugeschrieben werden. Das Melodrama stand für ein eskapistisches Kino, das das nationale Trauma der geteilten koreanischen Nation zumindest für kurze Zeit in Vergessenheit bringen sollte. Dabei ließen sich trotz der Diversität an Genres und Verfilmungen zwei Schlüsseltrends des Boom-Kinos ausmachen: Ein Teil der Filme spiegelte die soziale Atmosphäre dieser Zeit mit den neuen liberalen Tendenzen wieder, die den „neuen“ Süden der koreanischen Halbinsel bevölkerten. Der andere Teil der Filme lieferte in stark sozialrealistischer Art und Weise einen durchaus kritischen Kommentar zum Stand der koreanischen Gesellschaft in den Boom-Jahren.

### **2.3 Militärrevolution und die Einführung des Motion Picture Law**

Einmal mehr sollte eine politische Entwicklung die koreanische Filmindustrie, wie kaum ein anderes Ereignis, in ihren Grundfesten erschüttern und über 20 Jahre lang beherrschen. Bis Anfang der 1960er Jahre feierte das koreanische Kino einen regelrechten Filmboom, der sich nicht nur an den Kinokassen des Landes äußerte, sondern auch außerhalb der Landesgrenzen zu spüren war: Koreanische Filme nahmen erstmals an Filmfestivals außerhalb von Asien teil und konnten bspw. durch die Teilnahme von Shin Sang-okks Spielfilm *Seong Chun-hyang*<sup>36</sup> an den 22. Internationalen Filmfestspielen Berlin erste Prestigeerfolge feiern.

Bereits ein Jahr vor der Militärrevolution wurde das Film Ethics Committee gegründet, dem im späteren Verlauf der koreanischen Filmgeschichte die Rolle der obersten Zensurinstanz zuteilwurde, auf deren bedeutende Rolle die Arbeit vor allem im Kapitel 3.2.1 noch näher eingehen wird. Zunächst entstand das Komitee jedoch kurioserweise als offizielles „Sprachrohr“ der Studentenproteste im April 1960 und forderte die Durchsetzung von landesweiter Rede- und Kunstfreiheit.<sup>37</sup> Seine Rolle wurde allerdings nach der Militärrevolution im Jahre 1961 radikal geändert. Besonders das Motion Picture Law, das Anfang 1962 als erstes Kinogesetz der koreanischen Geschichte verabschiedet wurde, war zwar vordergründig für den Schutz und die Beständigkeit des koreanischen Filmschaffens<sup>38</sup>

---

<sup>33</sup> Vgl. Min (2003), S. 43.

<sup>34</sup> Min (2003), S. 43.

<sup>35</sup> Vgl. Oh (2007), S. 143f.

<sup>36</sup> Regie: Shin sang-okk. Produktion: Shin Films Co., Ltd. Südkorea 1961

<sup>37</sup> Vgl. Lee (1988), S. 141.

<sup>38</sup> Vgl. Min (2003), S. 47.



konzipiert worden, wegen seiner restriktiven Zensurverordnung und den aufwendigen Registrierungsvorschriften zum Stolperstein für viele koreanische Filmschaffende geworden:

„The first thing the new military government had to do was to establish a strong control system via the Motion Picture Law, which law stipulated that all film companies should register with the Ministry of Culture and Information. There were many requests for registration, including studio space of more than 791 square yards, sound recording capabilities, film laboratory facilities, a lighting system of more than 60kw power, more than three 35mm cameras, two full-time exclusively employed film directors, and more than two exclusively employed actors and actresses. Registered companies were required to produce a minimum of 15 films per year.”<sup>39</sup>

Die Auswirkungen des Motion Picture Law zeigten sich bereits innerhalb des ersten Jahres seines Bestehens: Von den ursprünglichen 71 Filmproduktionsfirmen, die sich während der koreanischen Boom-Jahre herausgebildet hatten, blieben zunächst nur 21 erhalten, die im Stande waren die Grundbedingungen zur Registrierung zu erfüllen. Doch gerade die Zwangsfilmquote von 15 koreanischen Produktionen pro Jahr zwang fast alle übrigen Filmstudios bereits nach kurzer Zeit zur Aufgabe: Lediglich vier Produktionsfirmen blieben im Jahr 1963 noch erhalten.<sup>40</sup> Diese hatten zudem mit den sehr strengen Zensurbedingungen des Public Ethics Committee zu kämpfen: Bereits im Drehbuchstadium, wie auch vor der eigentlichen Kinoveröffentlichung, durfte das Komitee notwendige Änderungen und Kürzungen an den Filmen vornehmen ohne eine spezifische Begründung abgeben zu müssen.

## **2.4 Militärische Ideologie und die große Depression der 1970er**

Aufgrund der massiven Einschränkungen für die koreanische Filmindustrie durch das Motion Picture Law, das eigentlich den Sinn hatte „koreanisches Kino zu fördern und zu verbreiten“, wurden bis 1966 bereits die ersten zwei Revisionen des Motion Picture Law verabschiedet, die im Gegenzug strikte Importbestimmungen von ausländischen Produktionen festlegten. Der Anteil ausländischer Kopien an der Gesamtmenge aller Kinoveröffentlichungen einer Produktionsfirma durfte maximal ein Drittel ausmachen.<sup>41</sup> Außerdem wurde eine Leinwandquote eingeführt, die besagte, dass heimische Produktionen in Kinos mindestens 60-90 Tage im Jahr zu sehen sein müssen. Von dieser „generellen“ Stärkung der heimischen Filmindustrie profitierten zwar die lokalen Filmmacher, wurden von den verbliebenen Produktionsfirmen in den 1960ern jedoch auch dazu eingesetzt, um so genannte „quota quickies“<sup>42</sup> herzustellen: Dabei handelte es sich um schnell und günstig produzierte Filme,

---

<sup>39</sup> Min (2003), S. 47.

<sup>40</sup> Vgl. Park (2007a), S. 177f.

<sup>41</sup> Vgl. Lee (1988), S. 147.

<sup>42</sup> Min (2003), S. 47.

meist Melodramen, deren Aufgabe vor allem darin bestand, die heimische Quote für die Importregelung sowie Registrierung der Filmproduktionsfirmen zu erfüllen.

So wurden Mitte der 1960er Jahre immerhin knapp 200 koreanische Produktionen veröffentlicht, von denen eine Vielzahl allerdings zu den „quota quickies“ gehörte. Jene waren auch ein Grund, weshalb die koreanische Kinoindustrie in den 1970er Jahren in eine große Depression fiel: Qualitativ hochwertige Filme waren, vor allem im Angesicht der strengen Quotenregelungen des Motion Picture Law, immer noch Mangelware und für eine Filmproduktionsfirma ökonomisch kaum zu bewältigen. Wesentlich stärker wog jedoch die Tatsache, dass die Militärregierung um Präsident Park Jung-hee zahlreiche weitere Gesetze und Regelungen erließ, um eine starke Einflussnahme auf die koreanischen Massenmedien ausüben zu können.

„In order to maintain his power, Park amended the Constitution several times, put in frequent emergency laws, and both suppressed and manipulated the mass media.[...] Criticism on social reality became the main target of censorship and often was regarded as procommunism. Under this oppressive government, the number of political prisoners in Korea sharply increased and freedom of expression in most cultural sectors was abated.“<sup>43</sup>

Einen entscheidenden Einfluss auf die mäßigen Kinozuschauerzahlen hatte jedoch vor allem der neu aufgeblühte Fernsehboom in Südkorea: Dem weltweiten Trend folgend, verfünffachte sich die Anzahl von TV-Geräten in koreanischen Haushalten in den 1970er Jahren und bildete den Kontrastpunkt zum stetigen Zuschauerrückgang von bespielten Kinosälen.<sup>44</sup> Mit der mittlerweile vierten Revision des Motion Picture Law versuchte die koreanische Regierung um Präsident Park der koreanischen Kinokrise entgegenzutreten. Das aufwendige Registrierungssystem wurde durch ein weniger striktes Genehmigungssystem ersetzt. Dafür durften unabhängige Produzenten ohne Registrierung keine Filme mehr ins Kino bringen.<sup>45</sup> Zusätzlich wurde eine Quotenregelung geplant, nach der „Qualitätsfilme“ finanziell auch deutlich stärker belohnt werden sollten. Doch die Maßnahmen der Park-Regierung verhalfen nur sehr bedingt: Immer noch war eines der primären Probleme die mäßige Qualität der Produktionen, die einfach nicht auf die aktuelle Lebensrealität der koreanischen Zuschauer zugeschnitten war. Das lag hauptsächlich daran, dass das Public Ethics Committee in einer Zeit

---

<sup>43</sup> Min (2003), S. 49.

<sup>44</sup> Vgl. Kim (2007), S. 233.

<sup>45</sup> Vgl. Lee (1988), S. 183

der sozialen Unzufriedenheit und politischen Unruhen jegliche gesellschaftspolitischen Kommentare zum Ist-Zustand der Bevölkerung aus den Massenmedien verbannt hatte.

Bereits kurze Zeit später sollte die gewaltsame Niederschlagung eines Studentenprotestes die Geschichte der Demokratischen Republik Korea für immer verändern: Das „Massaker von Gwang-ju“ wurde nachfolgend zu einem der letzten symbolischen Niederlagen für die Demokratiebewegung Südkoreas.

## **2.5 Die 5te Republic, Gwang-ju und ein Hauch von Veränderung**

Die dritte Republik Koreas endete mit dem Attentat auf Präsident Park im Jahr 1980. Als der ehemalige Premierminister daraufhin zum neuen Präsidenten gewählt wurde und somit die vierte koreanische Republik anführte, ließ sich auch in der Filmindustrie ein neuer freiheitlicher und demokratischer Geist erkennen. Mit *Baramburo Johunnal (The Son of Man)*<sup>46</sup> und *Odumui Jasukdal (Children of Darkness)*<sup>47</sup> erschienen 1980-81 zwei Filme, die zuvor mit Sicherheit von den Zensurbehörden beschnitten oder zurückgehalten worden wären. Sie warfen nicht nur einen kritischen Blick auf die Lebenswelt und die sozialen Umstände ihrer Protagonisten, sondern zeigten auch filmästhetisch durchaus experimentelle und ungewöhnliche Ansätze für das damalige Filmschaffen in Südkorea.<sup>48</sup>

Doch diese „Hochphase“ währte nur kurz: Bereits im Mai 1980 wurde über Südkorea das Kriegsrecht verhängen, was eine erneute Militärdiktatur zur Folge hatte. Studenten forderten in der südkoreanischen Stadt Gwang-ju die Freilassung des inhaftierten Oppositionspolitikers Kim Dae-jung, dem späteren Präsidenten Südkoreas und damaligem Demokratieführer. Der gewaltsame und aufgeheizte Aufstand wurde von paramilitärischen Truppen mit Waffengewalt niedergeschlagen, was Hunderte von Todesopfern sowie Tausende von Verwundeten zur Folge hatte. Das Militärregime der fünften koreanischen Republik versuchte seine Vorgehensweise nicht zu rechtfertigen, sondern vertuschte das folgenreiche Attentat in den Massenmedien.

Gwang-ju ist nicht nur historisch gesehen ein Wendepunkt in der koreanischen Geschichte, sondern auch symbolisch: Das letzte Mal in der koreanischen Geschichte sollte eine Demokratiebewegung von einem Militärregime niedergeschlagen werden. Filmisch wurde Gwang-ju in der Folge zu einem der prominentesten Beispiele für die Bedeutung von Erinnerungskulturen in Film und Fernsehen, der sich auch diese Arbeit in einem Kapitel

---

<sup>46</sup> Regie: Yu Hyun-mok. Produktion: Hap Dong Films Co., Ltd. Südkorea 1980.

<sup>47</sup> Regie: Lee Jang-ho. Südkorea 1981.

<sup>48</sup> Vgl. Min (2003), S. 57.

widmen wird. Zunächst erscheint es jedoch wichtig die Entstehungsgeschichte des New Korean Cinema und seine politische Bedeutung in einen spezifischeren, historischen Kontext einzubetten, weshalb sich das folgende Kapitel mit der Entwicklung der koreanischen Kinoindustrie in den 1980er und 1990er Jahren auseinandersetzt.

### 3. Die Entwicklung der Kinoindustrie in den 1980er und 1990er Jahren

#### 3.1 Die 3S-Politik

“Coming to power by driving tanks over Gwangju, the Chun Doo-hwan government enforced a double-edged policy of oppression and liberalization. The abolition of school uniforms and the curfew, and the relaxation of the policy on hair length were all gifts from the Chun Doo-hwan government. The gift for Chungmuo was the relaxation of the censorship of erotic films. Luckily, the sudden flood of erotic films filled the movie theaters in the early to mid 1980s. Being university students at the time we lived a very strange life. We threw rocks in protest against Jean Doo-hwan’s oppressive politics during the day, and at night we giggled watching cheap erotic films that were in tune with Chun Doo-hwan’s policy of liberalization.”<sup>49</sup>

Im Februar 1982 wurde Jeong In-yeops erotischer Film *Madame Ae-Ma*<sup>50</sup> erstmals in einem zentral-gelegenen Kino in Seoul ausgestrahlt. Tatsachenberichten zufolge war die Vorstellung nicht nur restlos ausverkauft, sondern soll unter den wartenden Zuschauern, sogar zu einem hitzigen Wettbewerb, um die wenigen noch verfügbaren Tickets geführt haben. Vereinzelt Sachschäden waren die Folge davon.<sup>51</sup>

*Madame Ae-Ma* markierte einen völlig neuen Zugang zum zu dieser Zeit sehr strikten Zensursystem der koreanischen Filmindustrie: Der Film war als politisches Instrument und gezieltes Ablenkungsmanöver der damaligen Chun Doo-hwan-Regierung konzipiert, die über die ambivalente „Unterdrückungs- und Liberalisierungspolitik“ versuchte, die aufgebrachte Öffentlichkeit soweit wie möglich unter Kontrolle zu bringen. Chun Doo-hwan hatte sich zwei Jahre zuvor mit einem Militärcoup an die politische Spitze gebracht, galt jedoch als Hauptverantwortlicher für eine der größten Menschenrechtsverletzungen der koreanischen Geschichte, als er im Mai 1980 die Erschießung hunderter, meist studentischer, Demonstranten in der südwestlichen Metropole Gwang-ju veranlasste. Bereits im August 1980 beratschlagte Chun Doo-hwan mit Ryujo Sejima, einem japanischen Mittelsmann, der bereits in der vorherigen Legislaturperiode zwischen Korea und Japan vermittelte, über eine akute Problemlösung der aufgeheizten Situation. Das Ziel war es, eine Möglichkeit zu finden, nicht nur das Vertrauen der Bevölkerung wieder zurückzugewinnen, sondern sie auch von den

---

<sup>49</sup> San (2001) zit. nach Lee (2007), 278f.

<sup>50</sup> Regie: Jeong In-yeob. Produktion: Yeonbang Movies. Südkorea 1982.

<sup>51</sup> Vgl. Lee (2012), <http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20120708000172&mod=skb>.

politischen Missständen und landesweiten Protesten ablenken zu können. Sejima schlug deshalb zunächst vor, dass sich Südkorea um die Olympischen Spiele bemühen solle.<sup>52</sup>

Knapp ein Jahr später erhielt Seoul den Zuschlag für die Olympischen Sommerspiele 1988. Um die Bedeutung der sportlichen Sphäre zu unterstreichen, initiierte die Regierungspartei kurze Zeit darauf die Gründung einer eigenen professionellen Baseball-Liga, die zum Anziehungspunkt vieler junger Koreanerinnen und Koreaner wurde. Während Studentenproteste brutal niedergeschlagen und Protestführer monatelang gefoltert wurden,<sup>53</sup> ließ die Chun Doo-hwan-Regierung in der Öffentlichkeit eine stark liberale Tendenz erkennen, die sich auch in der Öffnung der Mitternachtsskinos widerspiegelte. Dieses Gesetz wurde ein Monat nach der Aufhebung der nächtlichen Ausgangssperre umgesetzt.

Als hätte die heimische Filmindustrie auf dieses „Zeichen“ gewartet, erschien im Februar 1982 *Madame Ae-Ma* in den neu geöffneten Mitternachtssälen und läutete spätestens hier die von Chun Doo-hwan konzipierte „3S-Politik“ ein: Der Titel ist eine Kurzform für „sex, screen and sports“ und beschreibt die drei Grundpfeiler von Chuns ambivalenter Politik. Natürlich distanzierte sich die Chun Doo-hwan-Regierung von einer beabsichtigten Politisierung dieser Maßnahmen, doch 2005 gelangten frühere Regierungsdokumente an die Öffentlichkeit, die die Verbindung der 3S-Politik zu den offiziellen Maßnahmen der damaligen Regierung eindeutig belegen. Wie im Vorfeld zu erwarten war, wurde *Madame Ae-Ma* mit seinen sexuell expliziten Szenen zum vollen Erfolg: Über 315.000 Besucher innerhalb der ersten vier Monate und über zehn Fortsetzungen waren das Ergebnis.<sup>54</sup> Die Mitternachtsskinos erlebten einen Boom, wie ihn die koreanische Filmindustrie schon lange nicht mehr erlebt hatte und repräsentierten mit der Ausstrahlung der Erotikfilme auch eine Doppelmoral der koreanischen Zensurpolitik: Während politische Statements und Kritik am gängigen politischen System immer noch absolut tabu waren und es niemals durch die Zensur geschafft hätten, waren Nacktheit und die offene Darstellung von Sexualität zum gesellschaftlich akzeptablen Faktor geworden.

“Some of the most striking cultural legacies of Chun’s military regime are, inarguably, the vast number of racy films produced in the time period. Almost all of the released films had sexually suggestive themes, with explicit posters and titles. Movie theaters put up promotional film banners that screamed sex: It usually consisted of pictures of

---

<sup>52</sup> Vgl. Min (2003), S. 277.

<sup>53</sup> Vgl. Heo (2010), S. 45ff.

<sup>54</sup> Vgl. Lee (2012), <http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20120708000172&mod=skb>

women moaning in pleasure, revealing their cleavage and other parts of their bodies. The titles included ‚Between the Knees‘ and ‚Prostitution‘.<sup>55</sup>

Die Diskrepanz, die sich für politisch aktive Filmemacher aus dieser Zeit ergab, macht das Statement des koreanischen Drehbuchautors Sim San zu Beginn des Kapitels deutlich. Um den täglichen Überlebenskampf zu meistern, mussten auch renommierte Filmemacher wie Im Kwon-taek, der im Zuge der New Korean Cinema-Bewegung bspw. stark mit dem neu entstandenen Nationalkino Koreas assoziiert wird, auf erotische Produktionen ausweichen. Dass in den Erotikfilmen auch durchaus progressive Tendenzen vorzufinden waren, stellte bspw. eine Arbeit der Filmkritikerin Kang So-won fest, die sich mit der Repräsentation von Sexualität und Genderaspekten in den erotischen Filmen der 80er Jahre auseinandersetzte. „Films such as ‚Madame Ae-ma‘ and ‚Eoh Wu-dong‘ introduced female characters who daringly challenge the Confucian patriarchy and male-dominated society — as the subject of their own desires”,<sup>56</sup> lautete eine zentrale Feststellung ihrer Arbeit.

### **3.2 Die 5. und 6. Revision des Motion Picture Law**

Der Beginn des New Korean Cinema und allen nachfolgenden Bewegungen, die damit zusammenhängen, wird oftmals mit der 5. und 6. Revision des Motion Picture Law in Verbindung gebracht. Das Motion Picture Law wurde 1962 unter der damaligen Militärdiktatur von Park Chung-hee eingeführt und war seit seinem Erlass zum beherrschenden Element des koreanischen Filmsektors geworden. Das Gesetz sah zunächst vor, dass Produktionsfirmen zur Ausübung ihrer Tätigkeit eine Lizenz der Regierung benötigten, was von vornherein die Tätigkeit von unabhängigen Filmproduktionen fast gänzlich ausschloss<sup>57</sup>. Um diese Lizenz erhalten zu können, mussten diese Produktionsfirmen einige umfassende Auflagen der Regierung erfüllen: Sie waren zunächst gezwungen ein eigenes Filmstudio und eigenes Filmequipment zu besitzen. Sie mussten eine gewisse Anzahl an Mitarbeitern und Schauspielern unter Vertrag haben, eine gewisse Mindestsumme an Kapital besitzen und sich zu guter Letzt verpflichten, eine Mindestanzahl an Filmen jährlich zu produzieren. Diese anspruchsvollen Voraussetzungen konnten nur die größten landesweiten Produktionsfirmen erfüllen, weshalb die Zahl der praktizierten Firmen nach der Einführung des Motion Picture Law drastisch sank und bis in die 1980er hinein auf einem niedrigen Stand blieb.<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> Lee (2012), <http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20120708000172&mod=skb>.

<sup>56</sup> Kang (2006) zit. nach Lee (2012), <http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20120708000172&mod=skb>.

<sup>57</sup> Die Ausnahme bildete eine Regelung nach der 5. Revision des Motion Picture Law, die es unabhängigen Produktionen erlaubte, maximal einen Film im Jahr ohne Registrierung produzieren zu dürfen.

<sup>58</sup> Vgl. Min (2003), S. 59.

Die Reduzierung der Filmproduktionsfirmen spielte dem Wunsch der Regierung in die Hände, den Produktionsfluss der wenigen verbliebenen Filmstudios soweit wie möglich kontrollieren zu können. Auch das strikte Importgesetz der Regierung, das die Aufführung prestigeträchtiger, ausländischer Produktionen nur dann zusagte, wenn gleichzeitig eine bestimmte Anzahl an koreanischen Produktionen in den heimischen Lichtspielhäusern zu sehen war, war ein weiterer Aspekt eines klar konzipierten Kontrollmechanismus<sup>59</sup>, an dessen Speerspitze die strengen Zensurbestimmungen des Public Ethics Committee standen.

Das Public Ethics Committee setzte sich aus insgesamt elf Mitgliedern zusammen und hatte die Macht Filme nach Belieben zu zensieren und zu modifizieren. Typischerweise waren meist Filme am Stärksten betroffen, die nicht im Einklang mit der politischen Ideologie des Landes standen. Das prominenteste Beispiel für die strikte Vorgehensweise des Public Ethics Committee war die Inhaftierung der Regisseure Yi Man-hui und Yu Huon-mol, deren Filme angeblich eine Tendenz zur Verherrlichung von kommunistischem Gedankengut vorwiesen.<sup>59</sup> Trotz vier Revisionen des Motion Picture Law in den 1960er und 1970er Jahren, diente das Gesetz dennoch vordergründig als Kontrollapparat der Regierung gegenüber der Filmindustrie.

### **3.2.1 Die 5. Revision**

Die fünfte Revision des Motion Picture Law wurde im Dezember 1984 verabschiedet. Sie war das Ergebnis jahrelanger Debatten und Bemühungen etablierter Filmemacher, um die Statuten des Motion Picture Law für die heimische Kinoindustrie zu lockern. In erster Linie wurden drei zentrale Anliegen der Filmemacher umgesetzt: Das strikte Lizenzierungssystem wurde durch ein einfaches Registrierungssystem ersetzt, bei dem die Produktionsfirmen einen formellen Antrag mit einer geringen Anzahlung beim Ministerium für Kultur und Information einreichten und damit als ausübende Filmproduzenten registriert wurden. Des Weiteren wurde zumindest eine kleine Basis für unabhängige Filmproduzenten geschaffen, denen es nun erlaubt war einen Film im Jahr selbstständig zu produzieren, auch wenn die Produktionsfirma nicht beim Ministerium für Kunst und Information registriert war. Eingeschränkt wurde der Sachverhalt allerdings durch die Tatsache, dass der fertige Film dem Ministerium sehr wohl vorgelegt werden musste. Daneben wurden Produktionsfirmen und Importfirmen nun rechtlich als separate Einheiten anerkannt.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Vgl. Min (2003), S. 59.

<sup>60</sup> Vgl. Paquet (2005), S. 35.



Ein rasanter Anstieg koreanischer Filmproduktionsfirmen war das Ergebnis der 5. Revision: Kurz vor der Einführung der 5. Revision waren 20 Filmproduktionsfirmen offiziell lizenziert, knapp vier Jahre später verfünffachte sich dieser Wert auf 104.<sup>61</sup> Besonders junge Produzenten hatten nun die Möglichkeit ihre eigenen Produktionsfirmen registrieren zu lassen, nachdem ihnen dies vorher aufgrund der schwierigen Lizenzierungsbedingungen fast unmöglich gemacht wurde. Später sollte auch gerade diese Produzenten-Generation für eine der gravierendsten Änderungen der koreanischen Filmindustrie sorgen, auf die im Kapitel 3.3 *Die Rolle der chaeböl* noch ausführlicher eingegangen wird. Zwar sorgte die 5. Revision des Motion Picture Law für eine Lockerung der Zugangsbedingungen zum koreanischen Filmmarkt, doch wegen den strengen Zensurbedingungen des Public Ethics Committee sowie dem Erotik-Boom des Mitternachtskinos war eine Änderung der bisherigen Sehgewohnheiten in der koreanischen Kinoindustrie noch lange nicht in Sicht. Zusätzlich dazu mussten auch die jungen Filmproduzenten erst einmal beweisen, dass sie mit den vorherrschenden Marktprinzipien und der Konkurrenz der großen Filmfirmen umgehen konnten.

### **3.2.2 Die 6. Revision**

Im Gegensatz zur letzten Änderung des Motion Picture Law, wurde die 6. Revision nicht aus einem heimischen Reformgedanken heraus geboren. Viel mehr war sie das Ergebnis einer Intervention der Motion Picture Export Association of America (MPEAA), die sich im Jahr 1985 bei der südkoreanischen Regierung über die strengen Importregelungen des Landes beschwert hatte. Nach umfangreichen Gesprächen zwischen den USA und Südkorea wurde am Ende des Jahres ein Abkommen vereinbart, dass ein Jahr später in der 6. Revision des Motion Picture Law verarbeitet wurde.

Die Änderungen der 6. Revision des Motion Picture Law betrafen dementsprechend nur importierte Filme, deren Kinoauswertung für die Filmverleiher nun wesentlich einfacher zu bewerkstelligen war. So wurden zunächst einmal die Importquoten abgeschafft sowie die sehr hohe Importsteuer, die normalerweise pro Filmkopie in einen Film Promotion Fund abgegeben werden musste. Der Maximalwert für die Kosten eines Importfilms wurde auf unbestimmt angehoben. Im Gegensatz dazu wurde die Leinwandquote wieder eingeführt, die besagte, dass sich ein lokales Kino verpflichtete an mindestens 100-150 Tagen im Jahr koreanische Filmproduktionen zu zeigen. Ein ähnlicher Gesetzesentwurf wurde zwar schon zuvor

---

<sup>61</sup> Vgl. Paquet (2005), S. 35.

verabschiedet, doch die Durchsetzung durch die Exekutive wurde zum damaligen Zeitpunkt stark vernachlässigt.<sup>62</sup>

Die Auswirkungen für den Einfluss ausländischer Produktionen im koreanischen Kino war immens: Um mehr als das Zehnfache stieg der Anteil von Importfilmen von 27 im Jahr 1985 auf 264 im Jahr 1989 an.<sup>63</sup> Dieser Erfolg ermutigte die großen amerikanischen Hollywoodstudios nacheinander Niederlassungen in Südkorea zu eröffnen, die sich nun mit der Kinoauswertung ihrer eigenen Heimproduktionen auseinandersetzten. Dieser essentielle Schritt markierte einen entscheidenden Wendepunkt in der Strukturierung der koreanischen Kinoindustrie: Die amerikanischen Niederlassungen konnten ihre eigenen Produktionen mit weit größerer Expertise im Marketing und größerem finanziellen Backup ihrer amerikanischen Gesellschafter in die Kinos bringen und brachten dabei die lokalen Produzenten um eine ihrer wichtigsten Geldquellen. Denn normalerweise war es einem lokalen Produzenten überlassen lukrative Produktionen regional zu bewerben und an die jeweiligen Kinobetreiber zu verkaufen. Doch die Hollywood-Niederlassungen setzten sich über den Regional-Produzenten hinweg und verkauften ihre Kopien direkt an die Kinos. Diese Vorgehensweise raubte den Regional-Produzenten einen ihrer wichtigsten Einflüsse und prägte den Markt bis zum Einstieg der *chaeböl*, die den koreanischen Filmmarkt wiederbeleben konnten und den Beginn des New Korean Cinema ebneten.

### 3.3 Die Rolle der *chaeböl*

„Marriage story marked the first major success of so-called ‚planned films‘ (kihoek yŏnghwa), a new method of conceiving and producing movies which was championed by a younger generation of producers. Notably, the film was also 25 per cent financed by Samsung, the first of Korea’s *chaeböl* to make a decisive move into the film industry. Other *chaeböl* would quickly follow suit, and soon these conglomerates would become the Korean film industry’s most important source of finance.”<sup>64</sup>

Das Jahr 1992 markierte einen der größten Strukturwandel des koreanischen Kinos, der die heimische Filmindustrie auch in den darauffolgenden Jahren beherrschen sollte. Große koreanische Familienkonglomerate namens *chaeböl* begannen den koreanischen Filmmarkt zu sondieren und in verschiedene Filmprojekte zu investieren. Das folgende Kapitel soll Auskunft darüber geben, welche Rolle die *chaeböl* in der Entwicklung des koreanischen Filmmarkts in den 1990ern gespielt haben und was ihre Beweggründe waren, in den Markt zu investieren.

---

<sup>62</sup> Vgl. Yu (2007b), S. 347f.

<sup>63</sup> Vgl. Parquet (2005), S. 35.

<sup>64</sup> Parquet (2005), S. 36f.

Zunächst soll allerdings erst einmal die Begrifflichkeit erläutert werden, die das für den koreanischen Filmmarkt relevante Phänomen erklärt.

Der Begriff *chaeböl* ist eine Zusammensetzung aus dem koreanischen „chae“, was übersetzt „Reichtum“ bedeutet, sowie „pöl“, das mit „Sippe“ bzw. „Clan“ übersetzt werden kann.<sup>65</sup> Somit wird bereits aus dem Wortstamm ersichtlich, dass es sich bei den *chaeböl* um „vermögende Familienunternehmen“ handelt. Laut Markus Pohlmann wurde der Begriff erstmalig in den 1980er Jahren genutzt, auch wenn das Wirtschaftsprägenomen schon viel früher entstanden ist.<sup>66</sup> Die Bildung der größten und einflussreichsten *chaeböl* reicht zwar bis in die späten 1940er Jahre bis kurz vor Ausbruch des Koreakrieges zurück, jedoch sind selbst jene Unternehmen erst zur Gründerzeit der 1960er und 1970er-Jahre zu der wirtschaftlich bestimmenden Macht am koreanischen Markt emporgestiegen.

Die *chaeböl* sind aus einer wirtschaftlichen Notwendigkeit heraus entstanden, die stark mit der Strukturierung der koreanischen Marktwirtschaft zusammenhing: Der koreanische Markt ließ bis Anfang der 2000er-Jahre keine Bildung von Holding-Gesellschaften zu, weshalb sich Einzelunternehmen mit engen familiären Bindungen zusammentaten, um besagte Mischkonzerne zu gründen.<sup>67</sup>

Wie bereits aufgezeigt wurde, hatte sich die koreanische Filmindustrie durch die fünfte und sechste Revision des koreanischen Spielfilmgesetzes seit 1986 stark verändert. Besonders die Abschaffung der Import-Quoten bzw. der großen Importsteuer auf ausländische Produktionen, veranlasste innerhalb von wenigen Jahren einen kompletten Strukturwandel in der koreanischen Filmindustrie. War der Anteil ausländischer Produktionen mit 27 Filmen im Jahr 1985 noch verschwindend gering, verzehnfachte sich dieser Wert alleine in den kommenden vier Jahren auf einen Anteil von über 260 ausländischen Produktionen im Jahr 1989.<sup>68</sup> Leidtragende dieser Entwicklung waren vor allem die regionalen Verleiher, die seit Ende der 1960er Jahre an der regionalen Vermarktung einer Produktion beteiligt waren. Diese wurden nun von den lokalen Niederlassungen der Hollywood-Filmstudios abgelöst, die ihre Filme nun auf direkten Wege in die Kinos brachten und nicht mehr Gefahr liefen, dass sich die Kopien landesweit möglicherweise nicht gleichmäßig verteilen würden.<sup>69</sup>

---

<sup>65</sup> Vgl. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/chaebol>

<sup>66</sup> Vgl. Pohlmann (2005), S. 122f.

<sup>67</sup> Vgl. Pohlmann (2005), S. 128f.

<sup>68</sup> Vgl. Paquet (2005), S. 35.

<sup>69</sup> Vgl. Paquet (2005), S. 36.

### 3.3.1 Der Einstieg der *chaeböl* und seine Folgen

Mit der Veröffentlichung von *Marriage Story*<sup>70</sup> des Regisseurs Kim Ui-sök im Sommer 1992, stieg mit Samsung einer der größten *chaeböl* in den koreanischen Filmmarkt ein. Wie Darcy Paquet in seinem Text zur koreanischen Filmindustrie nach 1992 beschreibt, waren es vor allem filmökonomische Gründe, weshalb sich die *chaeböl* an der Filmfinanzierung beteiligten: „Three of the largest *chaeböl* – Samsung, Daewoo and LG – not only manufactured VCRs for domestic and international markets, but also operated video divisions to provide content for this lucrative industry.“<sup>71</sup> Der Videosektor war in den 1980er Jahren in Südkorea zu einem der profitabelsten Filmvermarktungszweige geworden, litt jedoch Anfang der 1990er darunter, dass die meisten Hollywood-Filme nun durch die lokal-ansässigen Verleiher der großen US-Produktionsfirmen vertrieben wurden, während die Kosten des Videovertriebs für heimische Produktionen teilweise die Produktionskosten der einzelnen Filme überstiegen.<sup>72</sup> Die *chaeböl* wollten sich die profitablen Videorechte zu einem möglichst günstigen Preis sichern, in dem sie die einzelnen Filme bereits in der Produktionsphase finanziell unterstützten. Auch der bevorstehende Start eines Kabel-TV-Formats, das 1995 im koreanischen Fernsehen umgesetzt wurde, war einer der Hauptgründe, warum „Big Player“ wie Daewoo und Samsung, die später selbst ihre eigenen Kabelsender gründen sollten, von der Investition in den koreanischen Markt überzeugt waren.<sup>73</sup> Innerhalb von wenig Jahren nach ihrem Einstieg in den koreanischen Filmmarkt änderte sich die Investoren-Rolle der *chaeböl* fast schlagartig: Wurden die Filme anfangs, wie bei *Marriage Story*, nur zu einem gewissen Teil vorfinanziert, um sich später möglichst preisgünstig weitere Vermarktungsrechte sichern zu können, übernahmen die *chaeböl* ab 1995 die Kosten einer Produktion komplett. Mit diesem Finanzierungsmodell sicherten sie sich im Gegenzug allerdings auch alle relevanten Filmrechte, die bspw. die Kino-, Video- und Kabelauswertung einschlossen.<sup>74</sup>

### 3.3.2 Vermarktungsstrategien und Neuerungen

“The *chaeböl* therefore succeeded in creating powerful, vertically integrated film companies that could control the making and exploitation of a film from the pre-production and financing stage through production, distribution, exhibition and its release in ancillary markets such as video and cable television.”<sup>75</sup>

---

<sup>70</sup> Regie: Kim Ui-sök. Produktion: Shin Cine Communications. Südkorea 1992.

<sup>71</sup> Paquet (2005), S. 37.

<sup>72</sup> Vgl. Paquet (2005), S. 37.

<sup>73</sup> Vgl. Shim/Jin (2007), S. 167.

<sup>74</sup> Vgl. Paquet (2005), S. 38.

<sup>75</sup> Paquet (2005), S. 39.

Auch wenn die Verfahrensweise der *chaeböl* nicht unumstritten ist, muss dennoch festgehalten werden, dass sie einen direkten Einfluss auf die Entwicklung der koreanischen Filmgeschichtsschreibung hatten. Ökonomisch zeigen sich die Auswirkungen vor allem am starken Anstieg des Durchschnittsbudgets einer koreanischen Produktion: Betrag dieses im Jahr 1992 noch zwischen 500 – 600 Millionen Won, siedelte sich dieser Wert nur knappe vier Jahre später bei 1,5 – 2 Milliarden Won an.<sup>76</sup> Somit vervierfachten sich die Budgets in nicht einmal vier Jahren, was vor allem auch der starken Konkurrenz amerikanischer Produktionen geschuldet war, der man versuchte qualitativ entgegenzutreten. Trotz verbesserter Produktionsbedingungen und den weiteren Neuerungen, die die *chaeböl* mit ihrer Expertise in die Kinoindustrie brachten, war dennoch auffällig, dass die Anzahl koreanischer Produktionen in der Hauptphase der *chaeböl*-Beteiligungen leicht rückläufig war: Von knapp über 100 Filmen im Jahr 1991 sank die durchschnittliche Anzahl koreanischer Kinoproduktionen zwei Jahre später auf durchschnittlich 60 ab – ein Wert, der sich auch in den nachfolgenden Jahren als neuer Leitwert etablieren sollte.<sup>77</sup>

Es waren jedoch nicht allein die gestiegenen Budgets, die dafür sorgten, dass sich die Filmproduktionsfirmen mit einer deutlichen Veränderung des bisherigen Produktionsprozesses konfrontiert sahen. Denn die *chaeböl* brachten neben dem Kapital vor allem auch ihre eigene Expertise im Gebiet der Finanzverwaltung und Buchführung mit: Detaillierte Budgetpläne waren im Filmgeschäft vor der *chaeböl*-Intervention eine Seltenheit, genauso wie strukturierte Maßnahmen, die eine möglichst kosteneffiziente Vorgehensweise im Produktionsprozess vorsahen.<sup>78</sup> All diese Entwicklungen fanden durch den Eintritt der *chaeböl* ihren Weg in die Filmindustrie. Obwohl sich die neue Vorgehensweise der *chaeböl*-Produktionen viel stärker am amerikanischen Studio-Vorbild orientierte, waren die Geschäftspraktiken der Mischkonzerne nicht unumstritten: Gerade der undurchsichtige Finanzierungsplan der einzelnen Produktionen war Wirtschaftskritikern ein Dorn im Auge. Doch einer Behörde wurden die undurchsichtigen Finanzierungskonzepte nie vorgelegt.

Die anderen großen Änderungen, die die *chaeböl* entscheidend mitprägten, betrafen vor allem die stärkere Mainstream-Ausrichtung des koreanischen Kinos und den damit einhergehenden Fokus auf den Anziehungsfaktor von berühmten Darstellerinnen und Darstellern. Die *chaeböl* signalisierten schon früh, dass sie zur potentiellen Risikominimierung vor allem auf bekannte

---

<sup>76</sup> Vgl. Paquet (2005), S. 39.

<sup>77</sup> Vgl. Paquet (2005), S. 39.

<sup>78</sup> Vgl. Hwang (2001), S. 29.

und beliebte koreanische Film- und Fernsehstars setzen würden. Gehälter von damaligen Superstars, wie bspw. Han Sök-kyu oder Sim Ũn-ha, stiegen exponentiell zum Prestigegrad der Filme an und erreichten innerhalb kürzester Zeit eine Ebene, die sich auf einem vergleichbaren Preisniveau bewegte, wie das der japanischen Darsteller-Superstars zu diesem Zeitpunkt.<sup>79</sup> Das löste nicht nur einen landesweiten Trend aus, während dem das Gehalt der Darstellerinnen und Darsteller immer weiter stieg, sondern veranlasste auch ein Umdenken in narrativen Konzeptionsprozessen: Drehbücher wurden stärker auf ein bis zwei zentrale Figuren ausgerichtet, die den Einfluss und die öffentliche Wahrnehmung des jeweiligen „Stars“ unterstrichen.<sup>80</sup> Das lokale „Star-System“ erlebte dadurch eine nicht zu unterschätzende Revitalisierung.

Das Umdenken bezüglich lokaler Produktionen führte zu verschiedenen Prozessen, die die Rolle der etablierten koreanischen Kinoindustrie aktiv hinterfragten: Erstmals wurde bspw. gezielt analysiert, welche Genres sich an den Kinokassen am ehesten gegen die starke US-Konkurrenz durchsetzen könnten. Die *chaeböl* zeigten dahingehend eher einen konservativen Zugang, in dem sie vor allem klassische Genres und Filmstoffe bevorzugten, die denen der amerikanischen Konkurrenz ähnelten. Junge Filmemacher die auf Unterstützung der *chaeböl* angewiesen waren, orientierten sich meist an ähnlich gelagerten erfolgreichen Produktionen, um ihre Ideen gegenüber dem *chaeböl*-Finanzierungskomitee einfacher anbringen zu können. Wie Darcy Parquet in *New Korean Cinema* argumentiert, führte dies zu einer repetitiven Tendenz im Kinoprogramm, die von den Zuschauern und der Filmkritik durchaus kritisch angesehen wurde:

„At times, however, an overly formulaic approach may have weakened, rather than strengthened, the competitiveness of local cinema. Hit films, when they appeared, tended to produce a string of imitations because they were easy to pitch to investors. Audiences often tired of such repetition, however, and the *chaeböl* sometimes faced criticism from film-makers and critics for their preference for the familiar over the innovative.“<sup>81</sup>

Trotz ihrer konservativen Ausrichtung waren die *chaeböl* jedoch gegenüber einer neuen Generation von jungen Produzenten aufgeschlossen, die die Produktionsbedingungen endgültig revolutionieren wollte: Anfang der 1990er entwickelten eine Handvoll junger Filmemacher konkrete Pläne, wie sie die vorherrschenden Produktionsbedingungen rationalisieren könnten.

---

<sup>79</sup> Vgl. Paquet (2005), S. 39.

<sup>80</sup> Vgl. Paquet (2005), S. 39.

<sup>81</sup> Paquet (2005), S. 40

Die Kooperation der *chaeböl* mit dieser Produzenten-Generation wird als Geburtsstunde der „Konzeptfilme“ bzw. „Geplanten Filme“ bezeichnet.<sup>82</sup>

### 3.3.3 Das Aufkommen der Konzeptfilme

Die Veröffentlichung von *Marriage Story* markierte den erfolgreichen Start der *chaeböl*-Investitionen in den koreanischen Filmmarkt. Doch das war nicht die einzige Neuerung, die der Kinostart von *Marriage Story* mit sich brachte: Denn erstmals wurde ein Konzeptfilm am heimischen Kinomarkt mit großem Erfolg getestet und sollte als gewinnbringendes Leitmodell für die kommenden Jahre fungieren.

„Marriage Story, for which Shin Ch’öl and Yu In-t’aek are credited with planning, remains the most widely cited example of a planned film. Setting out in the fall of 1989 to make a movie about married life, the production staff conducted large number of interviews with young married couples and office workers to provide material for the film’s plot. The writing of the screenplay involved eight authors and sixteen rewrites. Throughout the development and pre-production process, meetings were held frequently to discuss changes in the script and strategies for marketing the film.”<sup>83</sup>

Wie im obigen Zitat beschrieben, zeichnete Shin Ch’öl als einer der Produzenten für *Marriage Story* verantwortlich. Ch’öl war Ende der 1980er als CEO von Shincine Communications tätig und arbeitete des Weiteren bei Hwang Ki-sung Films Co., Ltd. Ch’öl galt als einer der besten Planer und kreativsten Werbetexter der koreanischen Filmbranche und machte sich gemeinsam mit einigen Kollegen zum Start der *chaeböl*-Phase unabhängig.<sup>84</sup>

Diese „neue“ Produzenten-Generation strebte vor allem einen Umbruch der bisherigen Produktionsbedingungen an. Die simple Grundidee bestand darin, den Produktionsprozess soweit wie möglich zu rationalisieren und somit im Voraus planen zu können. Wie im Falle von *Marriage Story* wurden in der Pre-Production-Phase deshalb umfangreiche Maßnahmen eingeführt, um eine genau Zielgruppe für den jeweiligen Film zu definieren. Die weiteren Marketing-Maßnahmen wurden daraufhin alle präzise auf die selektierte Zielgruppe zugeschnitten. Als neuartig erwies sich außerdem, dass die Entwicklung des Drehbuchs ungewöhnlich viel Zeit und Ressourcen benötigte: Dies war ebenfalls gezielten Strategien und Recherchen geschuldet, um sich u.a. der Lebensrealität der Zuseher anzunähern, wie das oben genannte Beispiel zu *Marriage Story* beweist. Doch warum erfuhr das Konzept der geplanten Filme erst mit dem Aufkommen der *chaeböl* einen solchen Aufwind?

---

<sup>82</sup> Vgl. Kim (2007b), S. 335.

<sup>83</sup> Paquet (2005), S41f.

<sup>84</sup> Vgl. Kim (2007b), S. 335.

Das hing stark mit der Situation der koreanischen Filmlandschaft vor der fünften Revision des Spielfilmgesetzes zusammen. Es gab schlichtweg keine Bemühungen oder Notwendigkeiten, um die bestehenden Verhältnisse zu verändern. Die heimische Filmbranche war nur ein untergeordneter und unterentwickelter Zweig größerer Filmfirmen, die ihren Hauptprofit vor allem damit machten, erfolgreiche Hollywood- und Hongkong-Produktionen nach Südkorea zu importieren. Generell ging man davon aus, dass koreanische Filme Ende der 1980er Jahre nicht dazu im Stande waren Profit zu erwirtschaften. Im Gegensatz zur ausufernden und intensiven Pre-Production-Phase der *chaeböl*-Filme, spielte die Zielgruppenerfassung und Stoffentwicklung überhaupt keine Rolle. Die Drehbücher wurden meist aus bekannten Romanvorlagen oder Novellen adaptiert oder von etablierten Drehbuchautoren verfasst. Typischerweise wurde ein einzelner Produzent bestimmt, der den Film nach seinen Maßstäben bearbeitete und den regionalen Distributoren außerhalb von Seoul vorlegte, um eine adäquate Finanzierung zu gewährleisten. Nach der finanziellen Zusicherung gingen die Filme ohne große Umwege in Produktion. Mit der 5. und 6. Revision des Spielfilmgesetzes sah man sich allerdings mit der Tatsache konfrontiert, sich plötzlich auf keine internen Mechanismen mehr verlassen zu können, die die lokale Filmindustrie gegenüber der Hollywood-Vormacht schützten. Das koreanische Kino musste also profitabel werden.<sup>85</sup>

Umfragen und gezielte Zielgruppenbefragungen gehörten zu den neuen Maßnahmen, die die Produzenten der neuen Konzeptfilme veranlassten. Dazu wurden die Vorlieben einer bestimmten Zielgruppe über einen gewissen Zeitraum untersucht, um die Filmmotive und die Besetzung dementsprechend anpassen zu können. Ähnlich wie im Fall der Hollywood-Produktionen wurden koreanische Filme ab diesem Zeitpunkt auch Wochen und Monate vor Kinostart beworben, um die potentielle Zielgruppe schon möglichst früh zu erreichen. Mit dem Erfolg von *Marriage Story* trug diese Vorgehensweise erste Früchte und wurde daraufhin auch für weitere Produktionen adaptiert. Die koreanische Filmindustrie reagierte auf die Konzeptfilme zwar durchaus positiv, machte die „geplanten“ Produktionen jedoch nicht zum Industriestandard.<sup>86</sup>

### **3.3.4 Das Verschwinden der *chaeböl***

Ende der 1990er Jahre zogen sich immer mehr *chaeböl* aus dem Filmgeschäft zurück. Die Gründe dafür sind vielfältiger Natur. Eine eher untergeordnete Rolle spielte die finanzielle

---

<sup>85</sup> Vgl. Kim (2007b), S. 335.

<sup>86</sup> Vgl. Park (2007), S. 24f.



Krise im Jahr 1997, die fast den kompletten asiatischen Finanzraum betraf und große Firmen dazu zwang, sich auf ihr Kerngeschäft zu fokussieren und unprofitable Nebenzweige fallen zu lassen. Sie war allerdings nur der Auslöser dafür, dass das zuvor so lukrative Importgeschäft wegen der starken Inflation und den plötzlich rapide steigenden Kosten der Import-Filme zum Verlustgeschäft wurde.

Viel stärker als das wog jedoch die Tatsache, dass einige teure Produktionen Mitte der 1990er Jahre an den Kinokassen scheiterten bzw. nicht den nötigen Profit erwirtschafteten. Das zwang viele *chaeböl* zu einem noch deutlich konservativeren Zugang zur Filmfinanzierung: Verfilmbare Kinostoffe wurden nur noch nach äußerst umfangreicher Risikoabwägung produziert. Auch das Kabelfernsehen, einst als „Wunderwaffe“ der vertikalen Ausrichtung gehandelt, blieb insgesamt weit hinter den ökonomischen Erwartungen zurück. Somit begannen die drei größten *chaeböl* SKC, Samsung und Daewoo in den Jahren 1998-99 ihre jeweiligen Film- und Video-Divisionen aufzulösen und sich aus dem Filmgeschäft zurückzuziehen.

Obwohl alle *chaeböl* Ende der 1990er Jahre ihren Rückzug aus dem Filmgeschäft initiierten, schafften es einige mittelgroße *chaeböl* bis heute noch eine relevante Rolle in der koreanischen Filmindustrie zu spielen. Dazu gehören u.a. Cheil Jedang (CJ Entertainment) und die Dongyang Group (Showbox), die heutzutage zu den größten und einflussreichsten Filmproduzenten der koreanischen Industrie zählen.<sup>87</sup>

### **3.4 Das Film Promotion Law und die Aufhebung der Zensur**

Erst während der Hauptphase der *chaeböl*-Intervention Mitte der 1990er-Jahre fanden erstmals Diskussionen darüber statt, wie man die heimische Filmindustrie stärken könnte. Auslöser dafür war auch die neu gewählte demokratische Regierung, die einsehen musste, dass eine weitere Regulierung des Filmmarktes dem Erfolg heimischer Produktion nur weiter zusetzen würde. Denn durch die 6. Revision des Motion Picture Law war die Lage am heimischen Kinomarkt für koreanische Produktionen fast aussichtslos geworden: Gerade einmal 15.9% betrug der Marktanteil koreanischer Filme im Jahr 1993.<sup>88</sup>

Zwei Jahre später verabschiedete die Regierung als erste Gegenmaßnahme das Basic Film Promotion Law. Dieses sagte zwar aus, dass die Regierung sich verpflichtete die koreanische Filmindustrie zu fördern, was zunächst jedoch eine rein idealistische Maßnahme darstellte:

---

<sup>87</sup> Vgl. Kim (2007a), S. 368.

<sup>88</sup> Vgl. Park (2007b), S. 292.

Konkrete Ideen und Maßnahmen für diese Förderung fehlten komplett.<sup>89</sup> Bereits ein halbes Jahr später wurde das Basic Film Promotion Law durch das Film Promotion Law aktualisiert, das seinerseits das jahrzehntealte Motion Picture Law ersetzte. Einer der Hauptstützpfiler des Gesetzesentwurfs war die Erschaffung eines Film Promotion Funds, der ausschließlich heimischen Produktionen zu Gute kommen sollte.

Trotz zahlreicher Neuerungen und Verbesserungen, die das Film Promotion Law für den koreanischen Filmmarkt brachte, blieb die umstrittenste Filminstanz vom neuen Gesetz unberührt: Das Public Ethics Committee durfte weiterhin als eigenständiges Zensurorgan Filme beschneiden und blockieren, wenn auch in einem weniger strikten Umfang als zu Zeiten der Militärdiktatur. Dennoch wurde bspw. im Jahr 1997 die Veröffentlichung des Spielfilms *He asked me if I know Zita*<sup>90</sup> blockiert, da die Zensurbehörde bemängelte, dass sich der Film über die aktuelle Regierung lustig mache.<sup>91</sup> Somit waren politisch kontroverse Filme, trotz einer demokratisch gewählten Regierung, immer noch ein Problemfall.

Einen Durchbruch in der strittigen Zensurpolitik gab es dennoch im Jahr 1997 zu vermelden, als das koreanische Konstitutionsgericht beschloss, dass die Vorgehensweise des Public Ethics Committee eine Verletzung der konstitutionellen Grundrechte darstellte. Eine erste Revision des neuen Film Promotion Law stand unmittelbar bevor, wurde jedoch nach ihrer Fertigstellung durchaus kontrovers aufgenommen:

„This landmark victory for free expression resulted in a first revision of the Film Promotion Law the following year, under which the Public Performance Ethics Committee was replaced with a civilian board which would assign ratings, rather than directly censor films. Nonetheless, controversy arose when the law was written to allow the board to assign a ‘Deferred’ rating to works considered inappropriate for public viewing. Kim Yu-min’s *Yellow Hair* (Norang mori, 1999) became the first film to receive such a rating when it was delayed for three months because of a sexually explicit scene which was later darkened before release.”<sup>92</sup>

Wiederum ließ die erste Revision des Film Promotion Law mit der im Zitat angesprochenen „Deferred“-Bewertung eine Hintertür offen, um einem Kinofilm die Kinofreigabe verbieten zu können. Auch eine zweite Revision des Motion Picture Law im Jahr 1999 brachte keine grundlegende Änderung: Die zentrale Aufgabenstellung des Public Ethics Committee wurde dem neu gegründeten Media Ratings Board übertragen, doch die konsequente Handhabung sexuell expliziten Filmen ein „Deferred“-Rating zu vergeben, um so ihre kommerzielle

---

<sup>89</sup> Vgl. Kim (2007b), S. 364.

<sup>90</sup> Regie: Ku Song-ju. Südkorea 1997.

<sup>91</sup> Vgl. Paquet (2005), S. 44.

<sup>92</sup> Paquet (2005), S. 45

Auswertung zu stoppen, blieb dieselbe. 2001 teilte das konstitutionelle Gericht ein weiteres Mal die Auffassung, dass eine „Deferred“-Wertung gegen die Konstitution verstoße und zwang das Media Ratings Board dazu, die Wertung endgültig abzuschaffen. Doch nur ein Jahr später sorgte die Filmbewertungsstelle für einen erneuten Eklat, als sie der Independent-Produktion *Jukeodo joha (Too Young to Die)*<sup>93</sup> eine „Restricted“-Wertung gaben, die die öffentliche Vorführung in normalen Kinosälen untersagte. Für die endgültige Freigabe mussten einmal mehr die anstößigsten Szenen geschwärzt werden.

Bis heute operiert das Media Ratings Board als primäre Freigabeinstanz des koreanischen Kinos. Die Fälle, in denen großen Produktionen ein „Restricted“-Rating vergeben wurde, nahmen im Verlauf der 2000er Jahre jedoch zunehmend ab.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Regie: Park Jin-pyo. Produktion: May Films. Südkorea 2002.

<sup>94</sup> Vgl. Im (2007), S. 366f.

## 4. Erinnerungskultur und ihre geistigen Vor- und Zwischenbilder

### 4.1 Eine Einführung

„Charakteristisch für diese Form der Erinnerung ist die unproblematische Sicherheit der Aufzeichnung und Speicherung. Was einmal festgehalten und eingeordnet worden ist, kann die Zeit überdauern und zuverlässig wieder hergeholt werden. Die Memoria als *ars* nimmt sich die Fixierungskraft der Schrift und die sichere Abgeschlossenheit der Vorratswirtschaft zum Modell; sie ordnet, trainiert und elaboriert das menschliche Gedächtnis in einer Weise, daß (sic!) es – analog zur Schrift – zum geräumigen und zuverlässigen Speicher für Worte, Gedanken, Bilder und Vorstellungen wird. Die Zeit wird in diesem Erinnerungsmodell ausgesperrt; was immer im Speicher aufbewahrt ist, hat an der Existenzform der Dauer teil und ist keinen Veränderungen ausgesetzt.“<sup>95</sup>

Die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann hat sich in *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* ausführlich dem Thema gewidmet, welche Rolle dem Gedächtnis aus kultur- und literaturwissenschaftlicher Perspektive zufällt und dabei sowohl aktuelle Beispiele moderner Gedächtnisforschung als auch philosophische Essays zum Wesen der Gedächtnistheorie kombiniert. Was Assmann im einleitenden Zitat als *ars* benennt, baut in ihrer Theorie auf die Mnemotechnik auf, und bezeichnet dabei „jedes mechanische Verfahren [...], das die Identität von Einlagerung und Rückholung abzielt.“<sup>96</sup> Kurz gesagt: Assmann versteht unter *ars* das „Verfahren des Speicherns“<sup>97</sup>, egal ob dies mit externen, materiellen Speichermöglichkeiten wie PCs, Büchern oder Bildern geschieht, oder der Speichervorgang im Gedächtnis bspw. mit Hilfe der Mnemotechnik vollzogen wird. Dem gegenüber stellt Assmann den „Prozess des Erinnerns“<sup>98</sup>, das *vis*, bei dem es sich eben um keinen beabsichtigten Akt handelt. Vor allem wird das Erinnern von einer starken Zeitkomponente geprägt, weil die Zeit aktiv in den Erinnerungsprozess eingreift und somit retrospektiv für eine deutliche Verschiebung des angesprochenen Einlagerungs- und Rückholprozesses sorgt.

Assmann thematisiert damit ein grundlegendes Phänomen von Erinnerungskultur, dem sich zeitgeschichtlich schon viele Forscher und Philosophen auf verschiedenste Art und Weise angenähert haben. Im vierten Kapitel dieser Arbeit soll es deshalb primär darum gehen einen theoretischen Hintergrund zur Analyse der Filmarbeiten von Park Kwang-su zu erarbeiten. Ausgehend vom Spannungsverhältnis des „Identitätsbegriffs“ zwischen den herausragenden Ikonen des britischen Empirismus John Locke und David Hume, geht es in Kapitel 4.2 vor

---

<sup>95</sup> Assmann (2003), S. 93.

<sup>96</sup> Assmann (2003), S. 28.

<sup>97</sup> Assmann (2003), S. 29.

<sup>98</sup> Assmann (2003), S. 29.

allem darum herauszustellen, welche Rollen dem Gedächtnis, der Erinnerung und dem Vergessen im Prozess der Identitätsbildung zufallen. „Identitätskonflikte“ und das Ausleben einer unterdrückten Identität spielen auch im Œuvre von Park Kwang-su eine entscheidende Rolle: Sowohl die männlichen Protagonisten in *Chilsu and Mansu* als auch ihre „Kollegen“ aus *Black Republic*<sup>99</sup> haben mit unterdrückten Identitäten zu kämpfen, die meist auf sozialpolitische Traumata aus ihrer diegetischen Vergangenheit zurückzuführen sind.

Die Protagonisten in *Chilsu and Mansu* und *Black Republic* stammen überdies aus derselben Generation, die in die koreanische Nachkriegszeit hineingeboren wurde. Somit wurden sind sie alle Zeitzeugen der Militärdiktaturen, die Südkorea über 20 Jahre lang beherrschten und haben deren Folgen hautnah miterlebt. Doch inwieweit lässt sich eine Verbindung zwischen den Erinnerungskulturen ziehen, denen die Protagonisten in der diegetischen Welt ausgesetzt waren? Dem soll im Kapitel 4.3 nachgegangen werden, in dem es vor allem um die Frage nach der Existenz eines „kollektiven Gedächtnisses“ geht. Als Ausgangspunkt dienen die Ausführungen des französischen Soziologen Maurice Halbwachs, der sich in seiner *cadres sociaux*-Theorie vor allem damit beschäftigt hat, inwieweit Gruppenzugehörigkeiten eine Auswirkung auf die Erinnerung des Individuums haben.<sup>100</sup> Die Ergebnisse und Widersprüche seiner Ausführungen werden Teil der Untersuchungen der Filme von Park Kwang-su sein.

Kapitel 4.4 konzentriert sich hingegen darauf, eine zeitgemäße Interpretation von „Erinnerungskultur“ zu formulieren. Schließlich hat der Begriff schon seit den 1990er Jahren Einzug in die Kulturgeschichtsforschung gehalten und sich seitdem rasant weiterentwickelt. Christopher Cornelißen versucht dabei nicht nur die Definition von Erinnerungskulturen zu modernisieren, sondern beruft sich bei seiner Begriffsdefinition auf die Theorie von Maurice Halbwachs und erweitert sie, um weitere, sinnvolle Aspekte. Den finalen Bezug zum Forschungsinteresse bereitet das Kapitel 4.5 auf, in dem es primär um Trauma und Körperrollen geht. Dabei wird nicht nur die ursprüngliche Bedeutung des Begriffes erläutert, sondern konkret hinterfragt, wie ein „kollektives Trauma“ überhaupt aussehen könnte und welche potentiellen Schwierigkeiten es mit sich bringen würde.

## **4.2 Identität im Spannungsverhältnis von John Locke und David Hume**

„Mit dem Verblässen der Gedächtniskultur gewann die persönliche Erinnerung an kultureller Relevanz. Kontinuität wurde damit von einer Vorgabe zu einer Aufgabe, die

---

<sup>99</sup> Regie: Park Kwang-su. Produktion:

<sup>100</sup> Vgl. Moller (2010), S. 85.

es im Rahmen der individuellen Lebensgeschichte herzustellen galt. Die Position Lockes markiert einen Wendepunkt im Verhältnis von Erinnerung und Identität.<sup>101</sup>

Familien, Nationen oder kulturelle Institutionen: Nach dem Verständnis von Dichtern und Philosophen war es lange Zeit üblich, die individuelle Identität meist im Zeichen einer ausführlichen Genealogie zu betrachten. Dies war vor allem damit begründet, dass das Subjekt in der Gegenwart „erst im Lichte einer weit ausholenden Vorgeschichte Substanz und Bedeutung“<sup>102</sup> erlangen würde. Dem zuwider läuft jedoch die Theorie von Philosoph John Locke, der, in einem von Bürgerkriegen, konfessionellen Kriegen und sozialen Umstrukturierungen geprägten 17. Jahrhundert, die Theorie entwickelte, dass die Identität des Einzelnen keinesfalls erst durch identitätsstiftende äußere Prozesse entstehen muss. Viel mehr formulierte Locke in seinem Hauptwerk *An Essay on human understanding* die Idee eines Subjekts, das seine Identität vor allem aus seiner individuellen Lebensgeschichte heraus gewinnt. Die nötigen Voraussetzungen dafür sieht der Philosoph vor allem in der Selbstbeobachtungs- und Reflexionsfähigkeit des Individuums und konstatiert diese als essentielle Bestandteile zur Identitätsfindung:

„We must consider what a person stands for; which, I think, is a thinking intelligent being that has reason and reflection and can consider as itself, the same thinking thing in different times and places; which it does only by that consciousness which is inseparable from thinking and, as it seems to me, essential to it: it being impossible for anyone to perceive without perceiving that he does perceive.“<sup>103</sup>

Selbstbeobachtung und die Reflexion der eigenen Selbstbeobachtung sind in den Augen von John Locke die tragenden Instrumente, die eine Identitätsfindung möglich machen. Dazu objektiviert das Individuum nicht nur seine Umwelt und die Summe aller Beobachtungen, sondern vor allem auch sich selbst.<sup>104</sup> Besonders im zweiten Buch seines vielschichtigen Essays zur Funktionsweise des „menschlichen Verstands“, formuliert John Locke eine durchaus umstrittene Erkenntnis: Er bezeichnet den Vorgang des Vergessens als einen essentiellen Bestandteil der Erinnerung. Im Gegensatz zur Auffassung vieler anderer Philosophen bilden die eigentlich gegensätzlichen Vorgänge des Erinnerns und Vergessens keinen Widerspruch in seiner Theorie, sondern sind ihrem Wesen nach miteinander gekoppelt. Somit ist jede Erinnerung unwiederbringlich vom Prozess des Vergessens gezeichnet, was den Verstand zur „Grabstätte“ und Beweisstück für die Vergänglichkeit von Erinnerungen macht:

---

<sup>101</sup> Assmann (2003), S. 95.

<sup>102</sup> Assmann (2003), S. 95.

<sup>103</sup> Locke (1979), S. 356.

<sup>104</sup> Vgl. Assmann (2003), S. 95.

„But yet there seems to be a constant decay of all our ideas, even of those which are struck deepest, and in minds the most retentive; so that if they be not sometimes renewed, by repeated exercise of the senses, or reflection on those kinds of objects which at first occasioned them, the print wears out, and at last there remains nothing to be seen. Thus the ideas, as well as children, of our youth, often die before us: and our minds represent to us those tombs to which we are approaching; where, though the brass and marble remain, yet the inscriptions are effaced by time, and the imagery moulders away. The pictures drawn in our minds are laid in fading colours; and if not sometimes refreshed, vanish and disappear.“<sup>105</sup>

Das Gedächtnis ist bei Locke also von einer starken Vergänglichkeit gekennzeichnet. Das Erinnern und Vergessen werden zu Prozessen, die ineinander übergehen und als Beweismittel für einen langsamen Verfallsprozess des Gedächtnisses stehen. Doch genau diesen Verfall soll das Subjekt selbst „therapieren“ können: „Erinnerung, Kontinuität und Identität werden zu einer dringlichen Aufgabe.“<sup>106</sup> Laut Locke soll dies vor allem das Bewusstsein bewerkstelligen, das zur primären Selbstfindung imstande ist, da es vergangene Aktionen speichert und in das Ich integriert. Doch genauso wie das Gedächtnis ist auch das Bewusstsein von der Vergänglichkeit perforiert und in seiner Funktionstüchtigkeit eingeschränkt.<sup>107</sup> Nach Locke gibt es deshalb keinen „puren“ Moment der Erinnerung in unserem Menschenleben: Der Mensch kann nämlich zu keiner Zeit auf all seine vergangenen Handlungen gleichzeitig zurückgreifen. Weil das Subjekt deshalb zumindest ein Stückweit seines vergangenen Ichs verliert, entsteht ein Zweifel an der eigenen Identität. Genau aus diesem Zweifel heraus konzipiert das Subjekt dann seine eigene Identität.

„As far as consciousness can be extended backwards to any past action or thought, so far reaches the identity of that person; it is the same self now as it was then; and it is by the same self with this present one that now reflects on it, that that action was done.“<sup>108</sup>

Wie John Locke, gilt auch David Hume gemeinsam mit Isaac Newton als einer der tragenden Vertreter des britischen Empirismus. Er war einer der ersten Kritiker von Lockes Gedächtnistheorie. Zwar stimmt er mit Locke darin überein, dass das Individuum ein „Wesen der Zeit“<sup>109</sup> ist, d.h. vor allem durch seine Veränderlichkeit und Diskontinuität geprägt ist. Doch im entscheidenden Aspekt der Identität widerspricht Hume seinem Kollegen: Für Hume gleicht der Identitätsbegriff einer unveränderlichen und ununterbrochenen Einheit, weshalb er die Idee einer „persönlichen Identität“ strikt ablehnt.

---

<sup>105</sup> Locke (1979), S. 382.

<sup>106</sup> Assmann (2003), S. 96.

<sup>107</sup> Vgl. Locke (1979), S. 396.

<sup>108</sup> Locke (1979), S. 401.

<sup>109</sup> Assmann (2003), S. 98.

„We have a distinct idea of an object, that remains invariable and uninterrupted thro' a suppos'd variation of time; and this idea we call that of identity or sameness. We have also a distinct idea of several different objects existing in succession, and connected together by a close relation; and this to an accurate view affords as perfect a notion of diversity, as if there was no manner of relation among the objects. But tho' these two ideas of identity, and a succession of related objects be in themselves perfectly distinct, and even contrary, yet 'tis certain, that in our common way of thinking they are generally confounded with each other. That action of the imagination, by which we consider the uninterrupted and invariable object, and that by which we reflect on the succession of related objects, are almost the same to the feeling, nor is there much more effort of thought requir'd in the latter case than in the former. The relation facilitates the transition of the mind from one object to another, and renders its passage as smooth as if it contemplated one continu'd object.”<sup>110</sup>

Besonders die Gegebenheit einer stetigen Veränderlichkeit bezeichnet Hume als einen Zustand, der mit der Theorie einer „Einheitsformel“, wie es die Identität für ihn suggeriert, unvereinbar ist. Statt von einer Identität spricht Hume in diesem Fall von Fiktionen, die jederzeit in Bewegung sind:

„They are nothing but a bundle of or collection of different perceptions, which succeed each other with an inconceivable rapidity, and are in a perpetual flux and movement.”<sup>111</sup>

Das Individuum repräsentiert für Hume deshalb einen „lebendigen“ Schauplatz, in dem sich verschiedenste Eindrücke oder Gefühle widerspiegeln und gleichzeitig auch ständiger Veränderung unterworfen sind. In einem seiner wohl bekanntesten Zitate versucht David Hume die Eigenschaften des Verstandes in eine besondere Metapher zu verpacken, die im vorliegenden Fall auch eine zusätzliche medien- und kulturwissenschaftliche Relevanz innehat:

„The mind is kind of a theatre, where several perceptions successively make their appearance; pass, re-pass, glide away, and mingle in an infinite variety of postures and situations.”<sup>112</sup>

Der Verstand ist bei Hume also eine Art „Theater“, in dem sich Eindrücke auf unterschiedlichste Art und Weise verändern, verschieben oder ersetzt werden. Auffällig ist, dass dem Gedächtnis keine Sonderrolle zufällt, wie bspw. bei John Locke. Stattdessen ist es bei Hume dem Geist und seiner Sonderstellung untergeordnet.

Eine direkte Kritik an der Theorie von John Locke und deren Dekonstruktion formuliert Hume auch bezüglich der vermeintlichen Kopplung zwischen der persönlichen Identität und der

---

<sup>110</sup> Hume (1978), S. 254.

<sup>111</sup> Hume (1978), S. 252.

<sup>112</sup> Hume (1978), S. 253.



Erinnerung eines Individuums. Für Hume stellt diese Bindung keine Einheit eines Subjekts dar, sondern sorgt für dessen Fragmentierung:

„For how few of our past actions are there, of which we have any memory? Who can tell me, for instance, what were his thoughts and actions on the first of January 1715, the 11<sup>th</sup> of March 1719, and the 3<sup>rd</sup> of August 1733? Or will he affirm, because he has entirely forgot the incidents of these days, that the present self is not the same person with the self of that time?“<sup>113</sup>

Für das zugrunde liegende Erkenntnisinteresse bleibt festzuhalten, dass die Identitätskonstrukte nach Locke und Hume nicht nur unterschiedliche Bereiche der Erinnerung, des Gedächtnisses und des Bewusstseins akzentuieren, sondern trotz ihrer unterschiedlichen Auffassungen einen gemeinsamen Kern besitzen: Das Individuum ist ein Wesen der Zeit, das Identitätsfindungsprozessen unterworfen ist, die durch Veränderlichkeit und eine gewisse Diskontinuität geprägt sind. Besonders Lockes Theorie zur essentiellen Bedeutung des Vergessens für die Erinnerungsleistung soll im Zuge der Analyse der vorgestellten New Korean Cinema-Werke Beachtung finden.

#### **4.3 Ausprägungen und Widersprüche eines kollektiven Gedächtnisses**

„Die Beschäftigung mit Formen kollektiver Erinnerung bzw. kollektivem Gedächtnis hat zwei zentrale Ausgangspunkte: Sie geht der sozialen Geprägtheit von (individuellen) Erinnerungsprozessen nach und sie untersucht die Erinnerung von bzw. in Gruppen. Beiden Herangehensweisen liegt die Annahme zu Grunde, dass Erinnerungen geteilt werden: Erinnerbar ist nur das, was im (persönlichen, medialen oder gedanklichen Austausch) mit anderen mitteilbar ist.“<sup>114</sup>

Aus Sicht der Gedächtnisforschung handelt es sich beim „kollektiven Gedächtnis“ immer noch um ein Problemfeld, das bis heute noch nicht ausreichend untersucht wurde. Dementsprechend fehlt bisher eine eindeutige bzw. allgemeinverbindliche Definition, was dem Begriff im Umkehrschluss für diese Arbeit gerade wegen seiner Mehrdeutigkeit eine gewisse Relevanz verleiht. Grundsätzlich handelt es sich bei der Untersuchung von kollektiven Erinnerungen um ein transdisziplinäres Forschungsfeld, bei dem sich in den vergangenen Jahren und Jahrzehnten zwei grundverschiedene Ansätze abgezeichnet haben: Während ein Forschungszweig die vermeintliche „Kollektivität“, vor allem über materielle Artefakte als potentielle Zeitzeugen definiert, widmet sich der andere der Erforschung individueller Erinnerung in Bezug auf die Interaktion in Gruppen.<sup>115</sup> Für die Erforschung des letzten Zweigs haben sich vor allem die Arbeiten des französischen Soziologen Maurice Halbwachs herausgetan, der in seinen Arbeiten

---

<sup>113</sup> Hume (1978), S. 262.

<sup>114</sup> Moller (2010), S. 85.

<sup>115</sup> Vgl. Moller (2010), S. 85.

zum kollektiven Gedächtnis vor allem der Frage nachging, „welche konkrete Rolle verschiedene Gruppen und Gemeinschaften für das individuelle Erinnerungsvermögen spielen.“<sup>116</sup>

Den Ausgangspunkt von Halbwachs' Theorie bildet die Idee der „*cadres sociaux*“<sup>117</sup>. Dabei handelt es sich um soziale Bezugsrahmen, die im Laufe des Lebens durch kommunikative Sozialisationsprozesse in unterschiedlichen sozialen Gruppen erworben werden. Darunter versteht Halbwachs vor allem „Worte und Vorstellungen [...], die das Individuum nicht erfunden und die es seinem Milieu entliehen hat.“<sup>118</sup> Mit Milieus meint Halbwachs dabei eben jene Gruppen und Gruppierungen, in die ein Mensch im Laufe seines Lebens eingebunden wird, wie bspw. Familien, Religionsgemeinschaften, Schulklassen usw. Mit diesen sozialen „Erinnerungsrahmen“ erstellt das Gedächtnis ein Bild der Vergangenheit, das eben vor allem von der Milieu-Erfahrung des Einzelnen gekennzeichnet ist und von ihr geprägt wird. Halbwachs spricht dabei von einem „Ausblickspunkt“<sup>119</sup> und meint damit die Rolle des individuellen Gedächtnisses in Bezugnahme auf das kollektive Gedächtnis: Ein Einzelner erinnert sich deshalb, weil er sich in der Gegenwart auf den Standpunkt einer Gruppe beruft, wenn er auf seine vergangenen Erlebnisse blickt. Dabei beraubt er sich jedoch nicht seiner Individualität, denn schließlich nimmt jedes Individuum in einer Gruppe eine individuelle Rolle ein, die niemals einer anderen gleicht. Um den Einzelnen nun zu verstehen, „muss man ihn in Beziehung zu den verschiedenen Gruppen setzen, denen er gleichzeitig angehört, und seine Position innerhalb der jeweiligen Gruppe lokalisieren.“<sup>120</sup> Somit sind bei Halbwachs das Gedächtnis und die Erinnerung zwar immer mit dem Individuum verbunden, doch gleichzeitig ist das individuelle Gedächtnis auch immer ein soziales Phänomen. Auch deshalb unterscheidet sich Halbwachs' Theorie zum kollektiven Gedächtnis von denen anderer Theoretiker, weil es sich weder um ein psychologisches Kollektivphänomen noch um eine transdisziplinäre Metapher handelt.

Ausgehend von Halbwachs' Forschungen haben einige Theoretiker die Idee des kollektiven Gedächtnisses noch weiter fortgeführt. Der Ägyptologe Jan Assmann geht bspw. von zwei verschiedenen „Gedächtnis-Rahmen“ kollektiver Erinnerung aus, die auf Halbwachs Theorie aufbauen: Das alltägliche und informelle Gedächtnis bezeichnet er dabei als kommunikatives

---

<sup>116</sup> Moller (2010), S. 85.

<sup>117</sup> Halbwachs (1991), S. 35.

<sup>118</sup> Halbwachs (1991), S. 35.

<sup>119</sup> Halbwachs (1991), S. 31.

<sup>120</sup> Moller (2010), S. 86.

Gedächtnis, das dem kulturellen Gedächtnis gegenübersteht, in welchem sich der Bereich der objektivierten Kultur und organisierten Kommunikation befindet.<sup>121</sup> Neben vielen Befürwortern von Halbwachs' Ausführungen gab es jedoch auch starke Kritik am Stellenwert von verbürgter Geschichtsschreibung, die Halbwachs seinen kollektiven Gedächtnissen gegenüberstellt. Für den Historiker Peter Burke sind Geschichte und Gedächtnis bspw. durchaus gleichzusetzen: Geschichte fungiert für ihn als soziales Gedächtnis, das den gleichen bewussten und unbewussten Auswahlmechanismen unterliegt, wie jedes beliebige Gruppengedächtnis.<sup>122</sup> Weil auch der Historiker Reinhart Koselleck in seinem Zitat „es gibt keine kollektive Erinnerung, wohl aber kollektive Bedingungen möglicher Erinnerungen“<sup>123</sup>, Halbwachs' Theorie einerseits zwar widerspricht, sie gleichzeitig aber auch teilweise bekräftigt, wird die ambivalente und zerklüftete Forschungslage der Gedächtnisforschung zum Gebiet des kollektiven Gedächtnisses deutlich.

Für das Forschungsinteresse erscheint vor allem wichtig zu hinterfragen, inwiefern die Filme des New Korean Cinema einen eigenen Anspruch an ein kollektives Gedächtnis formulieren, in dem sie durch das Porträtieren einer historisch unterrepräsentierten Erinnerungskultur, wie bspw. dem Gwang-ju Massaker, identitätsstiftende Prozesse in Gang setzen – und damit auch eine ästhetische Revision der historischen Aufarbeitung andeuten.

#### **4.4 Tradierende Erinnerungskultur**

In den 1990er Jahren hat der Begriff „Erinnerungskultur“ Einzug in die Kulturgeschichtsforschung gefunden. Der Historiker Hans Günter Hockerts hat Erinnerungskultur bspw. als eine Art Sammelbegriff „für die Gesamtheit des nicht spezifisch wissenschaftlichen Gebrauchs der Geschichte in der Öffentlichkeit – mit den verschiedensten Mitteln und für die verschiedensten Zwecke“<sup>124</sup> definiert und damit für den ersten Versuch gesorgt, den spezifischen Begriff mit all seinen „Auswüchsen“ fassbar zu machen. Da die Forschung sich allerdings bereits seit zwanzig Jahren mit der Begrifflichkeit auseinandersetzt, erscheint eine revidierte Fassung notwendig, die Christopher Cornelißen in seinem Text zu *Erinnerungskulturen, Version 2.0* zu formulieren versucht:

„Erinnerungskultur“ als einen formalen Oberbegriff für alle denkbaren Formen der bewussten Erinnerung an historische Ereignisse, Persönlichkeiten und Prozesse zu verstehen, seien sie ästhetischer, politischer oder kognitiver Natur. Der Begriff

---

<sup>121</sup> Vgl. Assmann (2007), S. 50ff.

<sup>122</sup> Vgl. Moller (2010), S. 87.

<sup>123</sup> Koselleck (2001), S. 20.

<sup>124</sup> Hockerts (2002), S. 41.

umschließt mithin neben Formen des ahistorischen oder sogar antihistorischen kollektiven Gedächtnisses alle anderen Repräsentationsmodi von Geschichte, darunter den geschichtswissenschaftlichen Diskurs sowie die nur „privaten“ Erinnerungen, jedenfalls soweit sie in der Öffentlichkeit Spuren hinterlassen haben. Als Träger dieser Kultur treten Individuen, soziale Gruppen oder sogar Nationen in Erscheinung, teilweise in Übereinstimmung miteinander, teilweise aber auch in einem konfliktreichen Gegeneinander.“<sup>125</sup>

Dekonstruiert man Cornelißens umfassende Definition, so lassen sich einige definitive Aussagen über das Wesen von Erinnerungskultur treffen, die durchaus umstritten sind. So fällt direkt die Formulierung der „bewussten Erinnerung“ aller denkbaren Prozesse auf, die diese Arbeit gerade im Hinblick des Forschungsobjekts hinterfragen möchte. Wie in der näheren Untersuchung von Park Kwang-sus *Black Republic* bewiesen werden wird, werden im Film visuelle Erinnerungskulturen beim Protagonisten evoziert, die diegetisch eigentlich einen unbewussten Ursprung haben, wenngleich sie natürlich auf einer strukturellen Ebene sehr wohl bewusst in den Film integriert wurden. Auf einer weiterführenden Ebene sieht Cornelißen materielle oder textuelle Unterschiede zwischen den unterschiedlichen Formen von Erinnerungskultur nur in der Natur der Dinge, erachtet jedoch „alle Formen der Aneignung erinnerter Vergangenheit“<sup>126</sup> als gleichwertig. Egal ob es sich dabei um Bilder, Texte, Denkmäler oder aber symbolische Ausdrucksformen handelt.

In den vergangenen Jahren gelangte zudem die politische Dimension von Erinnerungskulturen immer häufiger an die Öffentlichkeit, da bspw. die Forderung eines „transnationalen europäischen Gedächtnisses“<sup>127</sup> zu einem großeuropäischen, historischen Ereignis wie dem Zweiten Weltkrieg immer lauter wurde. Wie Cornelißen in seinem Text bereits anmerkt, erscheint diese Zielsetzung schwierig, ja fast unerreichbar: Das liegt daran, dass die individuellen Erinnerungskulturen zu einem Ereignis wie dem Holocaust von Individuum zu Individuum, von Region zu Region und von Land zu Land einfach viel zu unterschiedlich ausfallen, als dass sie sich im Zuge eines „gleichgeschalteten“ kulturellen Gedächtnisses in Einklang bringen lassen würden. Der israelische Soziologe betont in *Gedächtnisraum Europa* genau jene Gefahren, die von einer solchen Vorgehensweise ausgehen würden:

„Transnationalisierung ermöglicht Renationalisierung. Während diese Themen bis vor Kurzem noch als Teil eines revisionistischen Geschichtsbildes vorgetragen wurden, werden sie jetzt in einem nationale Grenzen übergreifenden Diskurs eingebettet. Die Erinnerung an partikulares Leiden wird entgrenzt unter dem Gesichtspunkt eines Menschenrechtsdiskurses mit globalem Anspruch. Auf diese Weise greifen nationale

---

<sup>125</sup> Cornelißen (2012), [http://docupedia.de/zg/Erinnerungskulturen\\_Version\\_2.0\\_Christoph\\_Corneli%C3%9Fen](http://docupedia.de/zg/Erinnerungskulturen_Version_2.0_Christoph_Corneli%C3%9Fen).

<sup>126</sup> Cornelißen (2012), [http://docupedia.de/zg/Erinnerungskulturen\\_Version\\_2.0\\_Christoph\\_Corneli%C3%9Fen](http://docupedia.de/zg/Erinnerungskulturen_Version_2.0_Christoph_Corneli%C3%9Fen).

<sup>127</sup> Cornelißen (2012), [http://docupedia.de/zg/Erinnerungskulturen\\_Version\\_2.0\\_Christoph\\_Corneli%C3%9Fen](http://docupedia.de/zg/Erinnerungskulturen_Version_2.0_Christoph_Corneli%C3%9Fen).

und kosmopolitische Legitimationszwänge ineinander und stellen sich durch eine Europäisierung der Erinnerung wechselseitig in Frage.<sup>128</sup>

Auffällig ist, dass der Begriff der Erinnerungskultur streng mit dem Terminus des kollektiven Gedächtnisses nach Maurice Halbwachs verbunden ist. Besonders die soziale Bedingung der Erinnerung, die Halbwachs mit seinen besprochenen *cadres sociaux* formuliert, bildet eine der Grundlagen für die Erforschung von Erinnerungskulturen. In den letzten Jahren haben sich zusätzlich zu Halbwachs' Ausführungen zwei Schlüsselbegriffe in der Erforschung von Erinnerungskulturen herausgebildet: Das kommunikative und das kulturelle Gedächtnis. Das kommunikative Gedächtnis bezieht sich dabei auf tatsächlich erlebte oder mündlich überlieferte Erinnerungen von Individuen oder Gruppierungen. Die Besonderheit ist die zeitliche Komponente, die dem kommunikativen Gedächtnis zugeschrieben wird: Maximal drei aufeinanderfolgende Generationen können laut Aleida Assmann eine „Erfahrungs-, Erinnerungs- und Erzählgemeinschaft“<sup>129</sup> bilden. Das kommunikative Gedächtnis wird deshalb als „Kurzzeitgedächtnis“ der Gesellschaft verstanden.

Im Gegensatz dazu wird das kulturelle Gedächtnis in einem epochen- und generationenübergreifenden Kontext verstanden.

„Es wird üblicherweise als intentionale, äußerst organisierte und größtenteils institutionalisierte mnemonische Manifestation angesehen. Des weiteren (sic!) dient es als eine Ressource bzw. Quelle für die Gruppenidentität, die auf Erinnerungen vertraut, die in unterschiedlichen archivarischen Medien, symbolischen Formen und Praktiken externalisiert sind und so selbst objektivierte Formen der Kultur werden.“<sup>130</sup>

Ein entscheidendes Merkmal des kulturellen Gedächtnisses ist, dass es im Gegensatz zum kommunikativen Gedächtnis seine Träger überleben kann, weil die Erinnerungen in externen Medien oder Institutionen verankert bzw. gespeichert werden. Dies schließt auch mit ein, dass dem kulturellen Gedächtnis im Gegensatz zum kommunikativen Gedächtnis eine gewisse Alltagsferne beiwohnt, da es bspw. auf materiellen Manifestationen oder wiederholten Bildebenen basiert, deren Existenz hauptsächlich als Grundlage für ein kollektives Verständnis dient.<sup>131</sup> Gerade die Entwicklung von externen Speichermedien als Übermittler hat auch das Verständnis des kulturellen Gedächtnisses in den vergangenen Jahrzehnten neu geformt.

---

<sup>128</sup> Sznajder (2008), S. 126.

<sup>129</sup> Assmann (2006), S. 25.

<sup>130</sup> Levy (2010), S. 93.

<sup>131</sup> Vgl. Levy (2010), S. 93f.

## 4.5 Kollektives Trauma und Körperrollen

Der Begriff „Trauma“ stammt ursprünglich aus dem Griechischen und bedeutet wörtlich übersetzt so viel wie „Verletzung“. Die Begrifflichkeit des Traumas beschäftigt nicht nur die Psychoanalyse und Gedächtnisforschung, sondern auch gleichermaßen die Historienforschung. Das grundlegende Dilemma der Trauma-Wissenschaft fasst Michael S. Roth zusammen:

„Trauma is a problem both for psychoanalysis and for historical consciousness. At the core of the problem are the links among trauma, repetition, and the dilemmas of representation (particularly narrative representation). Those dilemmas and the demand for acknowledgement through some form of representation are crucial for understanding contemporary debates about memory and its putative recovery, and for coming to terms with some of the most pressing issues with reference to the construction of historical meaning.“<sup>132</sup>

Spätestens seit den Anschlägen am 11. September 2001 und weiteren historischen Ereignissen, die sich durch besonders große Schicksalsschläge oder besondere Brutalität auszeichnen, entfachen immer wieder neue Diskussionen um die potentiellen Auswirkungen und Risiken von kollektiven Traumata. Das Konzept „Kollektives Trauma“ wird vor allem von Historikern stark hinterfragt: Zunächst einmal besteht schon im Vorhinein die Gefahr, dass historisch sehr unterschiedliche Gegebenheiten, wie bspw. der Holocaust, der Genozid in Indonesien oder eben das Massaker in Gwang-ju, in einen gemeinsamen Erklärungszusammenhang gebracht werden. Dabei könnten die spezifischen historischen, wirtschaftlichen oder politischen Gegebenheiten, die diesen vermeintlichen kollektiven Traumata ihre „Individualität“ verleihen, in den Hintergrund treten. Dazu hat sich bspw. der deutsche Historiker Lutz Niethammer geäußert:

„Abstraktion ist gewiss eines der Grundverfahren wissenschaftlicher Begriffsbildung. Aber dem Gedächtnis dient abstrahierende Begriffsbildung der Wiedererkennung des Verstandenen und dem Vergessen des Konkreten und – in seiner Konkretion - Unbedeutenden. Wo das Gedächtnis ein Trauma bewahrt, kann dies zwar zuweilen verdeckt oder versiegelt werden, es bleibt aber - wann immer es erinnert wird - so konkret und einzigartig, wie es wahrgenommen wurde.“<sup>133</sup>

Einzelchicksale, die selbst bei ein und demselben historischen Trauma auf völlig unterschiedliche Art und Weise betroffen waren, werden bei der Untersuchung von kollektiven Traumata grundsätzlich ausgeklammert. Daneben fällt weiterhin ins Gewicht, dass die Rolle der Zuschauer und Täter eines traumatischen Ereignisses stark umstritten ist: So genannte Mitläufer finden in der Untersuchung des Konzepts der kollektiven Traumata meist überhaupt keinen Platz oder werden unter die Opfer subsumiert, während den Tätern meist eine stark

---

<sup>132</sup> Roth (2012), S. 77.

<sup>133</sup> Niethammer (1995), S. 43.

untergeordnete Rolle zuteilwird, da sich die Forschung vor allem auf die Opferrolle beschränkt.<sup>134</sup>

Gleichzeitig bietet das Konzept des kollektiven Traumas, trotz seines inflationären literarischen Gebrauchs nach den Anschlägen am 11. September 2001, die Chance gesellschaftliche Einzelschicksale in einen größeren historischen Kontext einzubetten: Gerade die Filmgeschichte bietet unzählige Beispiele dafür, wie aus einem einzelnen historischen Subjekt und der darauf aufbauenden Narration, immer wieder gesamtgesellschaftliche Zusammenhänge evoziert und reflektiert werden können. Dabei spielt nicht unbedingt die Frage, ob ein Trauma stattgefunden hat, die entscheidende Rolle, sondern wie es in einer narrativen Konvention kommuniziert wird. Hierbei sieht die Wissenschaft vor allem die Rolle des „Körpers“ als zentralen Anhaltspunkt an:

„One of the fundamental questions in trauma studies is: How can trauma be communicated? The body hereby takes on a central position. It constitutes one of the sites where the traumatic effects of history are inscribed and it sometimes becomes the only outlet and witness for the usually repressed traumatic experience and of other stories muted.“<sup>135</sup>

Damit sich ein Trauma auch in einem Kollektiv manifestiert und reflektiert werden kann, muss es zunächst an die Bewusstseins-ebene einer Gemeinschaft herangeführt werden. Erst dann ergeben sich Möglichkeiten, die der Bewusstseins-erhebung von Traumata den Raum geben, bestehende Machtstrukturen und Repressionen aufzuzeigen und zu hinterfragen, die sonst nicht an die Öffentlichkeit hätten treten können. Doch wie kann die körperliche Trauma-Symptomatik überhaupt ans Tageslicht treten? Und was könnte das für die filmische Analyse möglicher Traumafolgen bedeuten?

Dazu erscheint ein Blick auf die Ergebnisse der körperlichen Traumaforschung angebracht. In den 1970er Jahren hat die Wissenschaftlerin Mardi Horowitz ein grundlegendes Werk zu „Stress Response Syndromes“ verfasst und dabei zwei Symptomgruppen unterschieden: Zum einen die „Denial“-Gruppe, die, wie der Name impliziert, jegliche traumatischen Ereignisse verleugnet und die bewusste Auseinandersetzung mit ihnen meidet. Daneben sieht Horowitz die „Intrusion“-Gruppe, in der es vor allem um körperliche und geistige Zustände geht, die die Opfer das traumatische Erlebnis nochmals durchleben lassen. Das Intrusion-Ereignis umfasst dabei unterschiedliche Formen davon, wie sich das traumatische Erlebnis vor dem Subjekt manifestiert: von wiederkehrenden Gedanken über das Ereignis, über die zwanghafte Beschäftigung mit dem Trauma auslöser bis hin zu psychotischen Flashbacks und andauernden

---

<sup>134</sup> Vgl. Kühner (2002), S. 13.

<sup>135</sup> Mehnert (2012), S. 39.

Panikzuständen, erscheinen die potentiellen Symptome breit gefächert. Einen wichtigen Input zu diesen in sich entgegengesetzten Tendenzen der Traumaverarbeitung, leistet Judith Hermann, die im Ungleichgewicht zwischen den Intrusion- und Denial-Subjekten eine der zentralen Dialektiken der Traumaforschung sieht:

„Der Konflikt zwischen dem Wunsch, schreckliche Ereignisse zu verleugnen, und dem Wunsch, sie laut auszusprechen, ist die zentrale Dialektik des Traumas.“<sup>136</sup>

Unter dem Aspekt der Dialektik zwischen Verleugnung- und Ausbruchsvisualisierung arbeiten auch die Filme des New Korean Cinema mit unterschiedlichen filmischen Möglichkeiten, um die Verarbeitung ihrer traumatisierten Helden ästhetisch zu akzentuieren. Die Analyse von ästhetischen Mitteln soll genauso Gegenstand der vorliegenden Untersuchung sein, wie die Frage, inwieweit die filmischen Aufarbeitungen gezielt auch eine Form des kollektiven Traumas implizieren.

---

<sup>136</sup> Hermann (1993), S. 9.



## 5. S(e)oul Searching: Das Kino von Park Kwang-su

### 5.1 Die Filme von Park Kwang-su

#### 5.1.1 Kurzbiographie

„The main reason I chose to focus on intellectuals was that I felt it raised issues that needed to be addressed. I wanted to make people consider and think “What is the role of intellectuals?” because if you go back into the history of Korea or China there were situation where intellectuals were actually in power and heavily involved with whatever was going on in society. After Korea’s independence from Japan came about, there were questions about what intellectuals had actually done for our country and once questions such as those have been raised they need to be talked about. I deliberately tried to raise these questions in those films to give audiences something to think about and take away from the cinema and as such I didn’t want viewers to be too concerned with narratives - the questions and the reactions they raised were much more important to me. I don’t necessarily think that way now but at the time I thought it was vital to have that approach and raise those issues.“<sup>137</sup>

Mit seinem 1988 veröffentlichten Langfilm *Chilsu and Mansu* gilt Park Kwang-su als einer der geistigen Väter der New Korean Cinema-Bewegung und als einer ihrer größten Verfechter. 1955 wird der Regisseur in Sokcho in der Gangwon-Provinz geboren und wächst in der zweitgrößten Metropole Südkoreas, in Busan, auf. Während er bildende Kunst, mit Schwerpunkt Bildhauerei, an der Nationalen Universität in Seoul studiert, tritt er Anfang der 1980er Jahre der Yallasung Film Group bei, die sich vor allem auf die Produktion von politischen Super8-Filmen konzentriert. Im Rahmen der Gruppe erscheint 1982 sein Debüt-Kurzfilm *Kedeuldo Urichorom (They, Like Us)*<sup>138</sup>. Kurze Zeit darauf schließt Park sein Studium ab und gründet die Seoul Film Group, die er für einige Jahre betreut und aktiv vertritt. Die Gruppe traf sich regelmäßig in den französischen und deutschen Kulturzentren in der koreanischen Hauptstadt, um sich mit den unabhängigen, internationalen Filmströmungen verschiedenster Kino-Nationen auseinanderzusetzen.<sup>139</sup> Auch aus diesen Begegnungen heraus entstand die Forderung nach einer unabhängigen Plattform für junge koreanische Filmemacher. Doch zu dieser Zeit regierte noch die von der Chun Doo-hwan-Regierung inoffiziell ausgerufene „3S-Politik“ (siehe Kapitel 3.1), was es für lokale Produktionen fast unmöglich machte, eine Öffentlichkeit für ihre Filme zu finden. Bevor Park zwischenzeitlich nach Paris abwanderte, um sich an der dortigen Filmhochschule weiterzubilden, beschloss er weitere Gruppen im Super 8-Bereich zu formieren:

---

<sup>137</sup> Quinn (2012), <http://www.hangulcelluloid.com/parkkwangsuinterview.html>.

<sup>138</sup> Regie: Park Kwang-su, Südkorea 1982.

<sup>139</sup> Vgl. Pok (1997), <http://www.yidff.jp/docbox/10/box10-3-e.html>.

“Before I went to Paris, I formed two other Super-8 film-making groups, which were involved with the labour movement and underground culture. The idea was that when I came back to Korea we would merge these two groups with the Seoul Film Group and start making underground' 16mm features.”<sup>140</sup>

Zur Vollendung dieses Plans kam es jedoch nicht, denn in Parks Abwesenheit machten sich die Gruppen unabhängig voneinander und verfolgten ihre eigenen Pläne. Stattdessen drehte und veröffentlichte Park Kwang-su 1988 im Jahr der Olympischen Sommerspiele in Seoul seinen ersten Langfilm *Chilsu and Mansu*. Der Zeitraum der Veröffentlichung korrelierte sogar bewusst mit den Olympischen Spielen: Park vermutete, dass er den strengen Zensurbestimmungen des Public Ethics Committee im Zeitraum der Sommerspiele eher entgehen könnte. Auch wenn der Film am koreanischen Box-Office nicht sonderlich erfolgreich war, gehört *Chilsu and Mansu* weitläufig zu einer der ersten Arbeiten, die der New Korean Cinema- Bewegung zugeordnet werden kann: Denn erstmals seit dem Anbeginn des Chun Doo-hwan-Regimes (1980-1988) wagte sich ein Filmemacher wieder soziale Kritik in einer Kino-Produktion zu äußern. Wie der sprachliche Ausbruch der beiden Hauptfiguren am Ende des Films, die ihren Frust über die politischen Umstände der Zeit lautstark artikulieren (ausführlich thematisiert in Kapitel 5.5 dieser Arbeit), so wurde auch *Chilsu and Mansu* zum offiziellen Sprachrohr der New Korean Cinema-Bewegung.

Kurze Zeit darauf begann der Regisseur die Arbeiten an *Black Republic*, der sich nachfolgend als ein zentrales Werk in Parks Œuvre herausstellen sollte. Mit seinem Zweitlingswerk begann der Filmemacher seine Filmreihe über intellektuelle männliche Protagonisten, die sich mit dem soziopolitischen Zeitgeschehen in Südkorea auseinandersetzen müssen. In einem aufschlussreichen Interview im Jahr 1993 beschreibt Park Kwang-su die Schwierigkeiten und Hintergründe zum Entstehungsprozess von *Black Republic*:

“As it is, *Black Republic* was written as an original script and it expressed a lot of my feelings about Korea and Korean politics in the years since Kwangju. The central character was based on a real-life poet who got involved with the labour movement, but he wasn't famous or anything; the audience wasn't expected to recognize him. It wasn't as hard to get *Black Republic* through censorship as I expected, but the Committee did demand a few cuts. What was lost was flashbacks to the protagonist's history between the Kwangju Uprising in 1980 and the present (1990): the original idea was that these flashbacks would show the ten-year development of the political underground, but most of that has gone from the film as it stands.”<sup>141</sup>

---

<sup>140</sup> Rayns (1993), <http://web.archive.org/web/20041022001740/cinekorea.com/filmmakers/parkkwangsu.html>.

<sup>141</sup> Rayns (1993), <http://web.archive.org/web/20041022001740/cinekorea.com/filmmakers/parkkwangsu.html>.

Das Zitat markiert eines der seltenen verbalisierten Beispiele für das Zensur-Gebrauchsrecht des Public Ethics Committee. Auch seine drei nachfolgenden Filme *Berlin Report*<sup>142</sup>, *To the Starry Island*<sup>143</sup> und *A Single Spark*<sup>144</sup> beschäftigten sich alle kritisch mit dem Stand der koreanischen Gesellschaft nach dem Ende des verheerenden Koreakriegs. Besonders *To the Starry Island* markierte im Jahr 1993 einen besonderen Wendepunkt in Park Kwang-sus Karriere: Es war nicht nur die erste Produktion seines neu gegründeten Filmstudios, das sich ausschließlich an Independent-Filmmacher richtete, deren Filmen nur geringe kommerzielle Chancen attestiert wurden, sondern war der erste koreanische Film überhaupt, der mit Hilfe von westlichen Co-Financiers verwirklicht wurde.<sup>145</sup> Zur Zeit der Veröffentlichung von *To the Starry Island* begann bereits die Phase der *chaeböl*-Intervention in der koreanischen Filmindustrie. Auch Parks nächster Film sollte die Finanzierungsmöglichkeiten der *chaeböl* nutzen, so dass *A Single Spark* als einer der ersten Filme der koreanischen Kinogeschichte einging, der komplett von einem *chaeböl*, in diesem Fall Daewoo, finanziert wurde. Der Film wurde aufgrund seines politisch-brisanten Potentials der bisher größte kommerzielle Erfolg in Park Kwang-sus Karriere. Das lag hauptsächlich daran, dass der Film die Lebensgeschichte des politischen Aktivisten Chun Tae-il porträtierte, der in den 1960er mit 23 Jahren Selbstmord beging und in weiten Teilen der koreanischen Bevölkerung als Märtyrer der Arbeiterbewegung verehrt wurde.

Auch in seinem nachfolgenden Film konzentrierte sich der Regisseur auf die Verfilmung eines historisch-brisanten Stoffes: In *The Uprising*<sup>146</sup> porträtiert Park das tragische Schicksal französischer Missionare am Anfang des 20. Jahrhunderts, die auf der koreanischen Halbinsel in eine blutige Auseinandersetzung involviert werden. Sein nächster und bisher letzter Film *Mr. Daddy*<sup>147</sup> erschien im Jahr 2007 und wurde beim Filmfestival in Rom als Bester Jugendfilm ausgezeichnet. Da in dieser Arbeit konkret nur *Chilsu and Mansu*, *Black Republic* und *A Single Spark* analysiert werden, soll es in den folgenden Kapitel darum gehen, die Filme im zeithistorischen Rahmen zu kontextualisieren und die relevanten inhaltlichen Gegebenheiten der einzelnen Filme zu erläutern, sofern sie für die filmanalytische Herangehensweise von Bedeutung sind.

---

<sup>142</sup> Regie: Park Kwang-su. Produktion: Mokad Korea. Südkorea 1991.

<sup>143</sup> Regie: Park Kwang-su. Produktion: Park Kwang-su Film. Südkorea 1993.

<sup>144</sup> Regie: Park Kwang-su. Südkorea 1995.

<sup>145</sup> Vgl. Lee (2000), S. 176.

<sup>146</sup> Regie: Park Kwang-su. Produktion: CJ Entertainment. Südkorea 1999.

<sup>147</sup> Regie: Park Kwang-su. Produktion: iFilm Co. production. Südkorea 2007.

### 5.1.2 *Chilsu und Mansu*

“1988 was the year of the Seoul Olympics, and a time of great political and social change for South Korea. Massive street protests against the military government and on behalf of workers' rights had recently reached their peak. However the Korean society portrayed through cinema in those days little resembled the passions on display in the street. Government censors, wielding an iron grip over the film industry, ensured that the slightest hint of social criticism was clipped in the screenplay or in the editing room before reaching audiences. *Chilsu and Mansu*, released on November 16, 1988 is a frequently-cited landmark on Korea's path from restrictive censorship to a greater freedom of expression. It is based on a story by Taiwanese writer Huang Chunming, whose writings were banned in Korea at the time (hence his name does not appear in the credits)”<sup>148</sup>

Nicht nur aufgrund der Austragung der Olympischen Sommerspiele gilt das Jahr 1988 allgemein als einer der großen Wendepunkte der jüngeren südkoreanischen Geschichte: Im November 1987 war Roh Tae-woo als erster demokratisch-gewählter südkoreanischer Präsident seit 1961 an die Macht gekommen und sah sich im Jahr 1988 mit einem Land konfrontiert, das seine gewaltvolle Vergangenheit noch lange nicht aufgearbeitet hatte. Auch in der Filmindustrie regte sich, trotz den Hoffnungen, die die Demokratie mit sich brachte, auch ein großer Widerstand gegen die 6. Revision des Motion Picture Law. Diese hatte 1986, auf Druck der Motion Picture Export Association of America, die Importbestimmungen für prestigeträchtige amerikanische Großproduktionen vereinfacht. Die Filmbranche boomte, denn das US-Kino wurde in Südkorea der 1980er Jahre zum vollen Erfolg. Doch zum Leidwesen der lokalen Distributoren, die primär für die Produktionen von lokalen Produktionen verantwortlich zeichneten, setzten die US-Distributoren auf nationale Zweigstellen, die ihre Filme direkt in die Kinos brachten. Das brachte die lokalen Distributoren um ihre größte Einnahmequelle und sorgte im Jahr 1988 erstmals für landesweitere Proteste:

„The fight against direct distribution took off from September 1988. Headed by director Chung Ji-young, the protestors issued a statement against the unfair revision of the Motion Picture Law, which constituted a setback for the industry. Demonstrations were held in front of theaters releasing directly distributed foreign films, as well as in front of the National Assembly and the office of political parties. People working in the film business kept up their struggle and suspended production for almost a month for the first time in Korean film history.”<sup>149</sup>

In diese Zeit, die von sozialen Umbrüchen und drastischen Änderungen der Rezeptionsgewohnheiten von koreanischen Kinozuschauern geprägt war, veröffentlichte Park

---

<sup>148</sup> Paquet (2001), <http://koreanfilm.org/kfilm80s.html#chilsu>.

<sup>149</sup> Yu (2007a), S. 305.

Kwang-su seinen ersten Langfilm *Chilsu and Mansu*. Wie bereits in Darcy Paquets Zitat am Kapitelbeginn verdeutlicht, basiert der Film auf einer Kurzgeschichte von Huang Chunming, die zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Films in Südkorea als Verboten galt.

Der Film erzählt die Geschichte der beiden Werbezeichner Chilsu und Mansu. Chilsu begegnet bei einer Militärübung zu Beginn des Films der jungen Studentin Jina, die sein Interesse weckt. Er gibt sich gegenüber seiner „Herzensdame“ als Kunststudent aus, um seinen eigentlichen sozialen Status zu verheimlichen. Bei einem seiner letzten Projekte trifft Chilsu auf den wesentlich älteren und talentierten Plakatzeichner Mansu, der für ihn in kürzester Zeit zu einer Art Mentor wird. Weil Chilsu jeglichen Kontakt zu seinem Vater abgebrochen hat, drängt er sich hartnäckig seinem Arbeitskollegen Mansu auf und zieht in dessen kleiner Wohnung ein. Während Chilsu um Jinas Gunst buhlt und dabei nicht nur seine wahre Herkunft verheimlicht, sondern ihr erzählt, dass er bald zu seiner Schwester in die USA ziehen würde, schafft er es nicht sein eigenes Kindheitstrauma zu verarbeiten: Seine Schwester wurde von seinem Vater verstoßen, weil sie eine Beziehung zu einem amerikanischen Militärangehörigen pflegte. Unterdessen muss sich Mansu mit der schwierigen ökonomischen Lage seiner Berufszunft auseinandersetzen: Zahlreiche Anrufe bei ehemaligen Auftraggebern bringen nur vereinzelte, minderbezahlte Projekte ein. In der Nacht stürzt sich der abgeklärte „Überlebenskünstler“ in Alkoholeskapaden, die auch sein eigenes persönliches Trauma überdecken sollen: Denn sein Vater wird seit fast dreißig Jahren als politischer Gefangener festgehalten und ist gerade deshalb im Alltag des alternden Werbezeichners und seiner Familie präsent.

Als Mansu schließlich zu seiner Mutter und Schwester reist, um die Möglichkeit zu diskutieren, über eine öffentliche Petition die Freilassung ihres Vaters zu erwirken, zeigt sich der fragile psychische Zustand des Protagonisten: Mansu hat die Hoffnung auf eine vermeintliche „Besserung“ der politischen und familiären Situation komplett verloren.<sup>150</sup> In einer Rückblende wird überdies verraten, dass Mansu vor einigen Jahren die Ausreise aus Südkorea verwehrt blieb, weil sein Name mit dem seines politisch verurteilten Vaters assoziiert wird. Auch Chilsu beschließt seinen Vater aufzusuchen: Beim Treffen erfährt er von seinem alkoholisierten Patriarchen, dass dieser den Kontakt zu seiner Schwester in den USA schon seit Jahren abgebrochen hat. Zudem zerbricht kurz darauf auch Chilsus Traum auf eine Vereinigung mit

---

<sup>150</sup> Vgl. Kim (2004), S. 145.

Jina: Sie gesteht Chilsu, dass ihre Eltern ihr jemanden vorstellen wollen, den sie sich als potentiellen Heiratskandidaten vorstellen.

Die Chance auf einen großen Arbeitsauftrag zerstreut zunächst die Sorgen und Probleme der beiden Werbezeichner. Auf einem Hochhausgebäude in einem Business-Bezirk in Seoul sollen sie eine riesige Werbereklame für einen Whisky-Hersteller erstellen. Chilsu gesteht seinem „Mentor“ Mansu am oberen Rand der Werbereklame schließlich, dass seine Beziehung mit Jina gescheitert ist und seine Pläne in die USA zu emigrieren lediglich ein Lügenmärchen war. In diesem Moment erhebt sich Mansu und beginnt in einem lautstarken und gestenreichen Monolog seine Unzufriedenheit zu artikulieren. Chilsu schließt sich umgehend an und bereits nach kurzer Zeit werden die Werbezeichner von Passanten auf der Straße für potentielle Selbstmörder oder protestierende Arbeiter gehalten. Die Situation spitzt sich zu, als das Militär einschreitet und Chilsus Reisschnapsflasche für einen Molotowcocktail hält. Beim Zugriff durch militärische Spezialkräfte auf die beiden Werbezeichner beschließt Mansu in den Tod zu springen, weil er realisiert, dass er unbeabsichtigt dasselbe Schicksal erleiden wird, wie sein inhaftierter Vater. Chilsu wird unterdessen festgenommen und im Blitzlichtgewitter abtransportiert. In der letzten Einstellung des Films sieht er die geschockte Jina aus dem Rückfenster des Polizeiwagens.

### **5.1.3 *Black Republic***

Zwei Jahre nach seinem Erstlingswerk *Chilsu and Mansu* veröffentlichte Regisseur Park Kwang-su seinen zweiten Spielfilm *Black Republic*, der den Auftakt zu insgesamt vier aufeinanderfolgenden Filmen im Œuvre des Regisseurs bildete, die sich hauptsächlich mit der Rolle von Intellektuellen zu politisch-brisanten Zeitpunkten in der Geschichte Südkoreas beschäftigten. *Black Republic* markierte den ersten Versuch, die koreanische *Minjung*-Bewegung, auf die in Kapitel 5.2 noch separat eingegangen wird, erstmals in einem narrativen Film zu porträtieren.

„First, they offer an alternative picture of Korean society through a stark critique of the existing order from the Movement’s perspective, the formerly suppressed underground philosophies of the *minjoong* Movement. Second, they are rare examples that gave the Movement a representational form. Despite its immeasurable influences on modern Korean history, the Movement had never before received its cinematic representation.”<sup>151</sup>

---

<sup>151</sup> Min (2003), S. 119.

Der Film handelt von einem Intellektuellen, der in eine entlegene Minenstadt flieht, weil er, wie sich später in der Diegese herausstellt, als politischer Aktivist in Seoul polizeilich gesucht wird. Seinen Namen „Kim Ki-yong“, mit dem er in einem Großteil des Films auftritt, hat er sich von einem anderen Minenarbeiter „geliehen“. Der „originale“ Kim Ki-yong spielt in der Diegese jedoch keine Rolle. Nachdem Ki-yong in der Minenstadt angekommen ist, bemüht er sich in einer lokalen Minen-Niederlassung um einen Job. Doch ein ortsansässiger Polizist beäugt den Neuankömmling kritisch und weist ihn schließlich ab. In einer kleinen Taverne findet Ki-yong schließlich über einen Privatmann eine Tätigkeit in einer Kohlebrikett-Fabrik.

An dieser Stelle wird diegetisch auch der zweite Protagonist des Films eingeführt. Song-chol<sup>152</sup> ist der Vizepräsident der Brikettfabrik seines Vaters und leitet die geschäftlichen Tätigkeiten in der Firma. Nach einer durchzechten Nacht wacht er in dem Moment auf, als Yong-suk sein Zimmer verlässt: Diese arbeitet in einem lokalen Kaffee-Lieferservice, der jedoch als solcher getarnt ist, da es sich um überwiegend sexuelle Gefälligkeiten handelt, die die Angestellten gegenüber ihrer zahlenden Kundschaft „liefern“ müssen. Als Song-chol schließlich in der Firma eintrifft, um seinen Vater zu treffen, wird er von der leitenden Sekretärin beschuldigt wiederholt Geld aus den Firmenkassen gestohlen zu haben. Als sein Vater ihm damit konfrontieren möchte, gibt Song-chol der Sekretärin eine Ohrfeige und verlässt die Firma.

Am Abend kommt es zur ersten Begegnung zwischen Song-chol und Kim Ki-yong, als sich beide zufällig in einem Lokal treffen. Song-chol nimmt den Neuankömmling in eine Karaoke-Bar mit und offeriert ihm schließlich eine Nacht mit seiner „Stammprostituierten“ Yong-suk auf einem Hotelzimmer. Nachdem Ki-yong von einem Arbeiteraufstand im Fernseher des Hotelzimmers erfährt, flieht er aus dem Hotel bevor es zum Geschlechtsakt kommt.

Doch zwischen Yong-suk und Kim Ki-yong beginnt sich darauffolgend ein Verhältnis zu entwickeln, das jedoch davon geprägt ist, dass beide weiterhin in ihren angenommenen Existenzen wahrgenommen werden. Ki-yong sieht sich des Weiteren zunehmend mit der schwierigen soziopolitischen Situation der Arbeiter konfrontiert, die von ihren Vorgesetzten ausgebeutet werden, möchte sich jedoch so gut wie möglich von seiner früheren Rolle distanzieren. Dies bestätigt er auch einer alten Arbeiteraktivistin, die ihn in der Minenstadt besuchen kommt, um ihn über die aktuellen Fortschritte der Bewegung zu informieren. Yong-

---

<sup>152</sup> Gespielt von Pak Chung-hun, der in Park Kwang-sus Erstlingswerk *Chilsu and Mansu* die Rolle von Chilsu übernommen hat.

suk hat hingegen den Beschluss gefasst, ihren Job als Prostituierte aufzugeben und offenbart auf einem Ausflug mit Kim Ki-yong ihren wirklichen Namen Yi Kum-ran.

Nachdem Song-chol in der Zwischenzeit das tragische Schicksal seiner Mutter erfahren hat, die in seiner frühen Kindheit von seinem Vater verlassen wurde und verstarb, zertrümmert er nicht nur das Interieur des Büros seines Vaters, sondern wird auch gegenüber Yong-suk gewalttätig, als sie ihm offenbart, dass sie nicht mehr als Prostituierte arbeiten wird. In diesem Moment mischt sich auch Ki-yong in den ungleichen Kampf ein und schlägt Song-chol fast bewusstlos. Yong-suk fasst den Entschluss mit Ki-yong zu fliehen, soll jedoch einem letzten Kunden Kaffee bringen, um ihre Geld zu erhalten. Unterdessen musste Ki-yong die Nacht im Gefängnis verbringen, wird jedoch freigelassen, weil Song-chol seine Anklage gegenüber ihm fallen lässt.

Doch bei einer nachträglichen Identitätsprüfung wird Kim Ki-yong entlarvt, weshalb eine sofortige Fahndung nach ihm ausgeschrieben wird. Yong-suk kommt währenddessen bei ihrem letzten Kunden, Song-chol, an, der sie ein letztes Mal gewaltsam festhalten will, woraufhin Yong-suk ihn ersticht. Als Ki-yong bemerkt, dass es Yong-suk nicht rechtzeitig zum Bahnhof schafft, steigt er ein und fährt davon.

Nicht nur wegen seiner düsteren Thematik gehört *Black Republic* zu einem der frühen, radikalen Filme des New Korean Cinema. Nach Tony Rayns offenbart der Film „the angriest and most graphic evidence of what it means to live through the dark years after Kwangju“,<sup>153</sup> was sich vor allem durch das authentische Setting und die Abbildung der sozialen Realität der Minenarbeiter Anfang der 1990er Jahre äußert. Eine genaue Analyse der Motive und Themen, speziell im Bezug zur Anwendung von Erinnerungskulturen in den Filmen von Park Kwang-su, finden sich in den Kapiteln 5.2, 5.4 und 5.5.

#### **5.1.4 A Single Spark**

*A Single Spark* bildet den letzten Teil der sogenannten Intellektuellen-Filmreihe von Park Kwang-su, die er 1990 mit *Black Republic* begonnen und schließlich im Jahr 1991 mit *Berlin File* und 1993 mit *To the Starry Island* fortgesetzt hatte. Der Film basierte auf der Biographie von Chon Tae-il, der sich am 13. November 1970 mit 22 Jahren auf dem Friedensmarkt in Seoul aus Protest angezündet hatte. In seiner Hand hielt er dabei eine Kopie des Labor Standard Law, das zwar schon im Jahr 1953 eingeführt wurde, um die allgemeinen Arbeitsbedingungen zu verbessern, jedoch erst in den frühen 1990er-Jahren, lange nach dem Aufkommen der

---

<sup>153</sup> Rayns (1994), S. 15.



Demokratiebewegung, offizielle Beachtung erfuhr.<sup>154</sup> Der Film porträtiert neben dem Schicksal von Chon Tae-il auch das Schicksal eines Intellektuellen, der fünf Jahre nach Tae-ils Tod dessen Biographie verfasst: Auch wenn die Figur des Intellektuellen zu Teilen auf dem Leben des Autoren Cho Young-rae aufbaut, der zwischen 1977-1979 die Biographie von Chon Tae-il verfasst hat, gibt es sonst keine direkte Verknüpfungspunkte zwischen dem echten Autoren und der fiktionalen Filmfigur Yong-su.<sup>155</sup>

Der Film springt zu Beginn durch drei verschiedene diegetische Zeitebenen: Von Arbeitermassenprotesten in den frühen 1990er Jahren, zum ikonischen Selbstmord in Schwarzweiß von Chon Tae-il bis hin zum Intellektuellen Yong-su, der nachts heimlich an der Biographie von Chon Tae-il schreibt. Yong-su führt fünf Jahre nach dem Selbstmord von Tae-il eine Art „Schattenexistenz“, weil er von den Behörden wegen seiner Schriftstellertätigkeit gesucht wird. Deshalb mietet er sich bei einem alten Mann in einer kleinen Wohnung ein, ohne sich bei den Behörden registrieren zu lassen, und kann seine schwangere Frau nur im Geheimen treffen. Aus dem Tagebuch von Chon Tae-ils Mutter sowie ihren verbalen Aussagen, die auch in der Diegese thematisiert werden, rekonstruiert Yong-su die Biographie von Chon Tae-il.

Dieser arbeitet nämlich schon in jungen Jahren als Straßenverkäufer, um seine Familie in deren finanziell- prekären Lage zu unterstützen. Der Job in der Kleidungsfabrik, in der Tae-il die meist jugendlichen Näherinnen als Assistent unterstützt, formt bereits nach kurzer Zeit sein Bewusstsein für die Unrechtmäßigkeit der Arbeitsbedingungen: Die Arbeiterinnen müssen unter Drogeneinfluss meist tagelang am Stück arbeiten, um der unmenschlichen Nachfrage gerecht zu werden. Die sehr drastische Darstellung von Chon Tae-ils Arbeitsrealität bildet laut dem Kommunikationswissenschaftler Park Seung-hyun eine durchaus authentische Abbildung der damaligen Gegebenheiten:

“Working conditions were so bad that each factory could have been an archetypal sweatshop, exploiting workers, especially under-aged females. Of those 27,000 employees, about 13,000 were female, aged between 13 and 15. Some female apprentices earned about 3,000 *won* (approximately \$10) monthly with two days off per month and an average workday of 15 hours (Cho, 1997). Most factories were not equipped with any ventilation system or even a window. Most workers suffered from eye infections, chronic stomach problems, and other work-related illnesses.”<sup>156</sup>

---

<sup>154</sup> Vgl. Park (2000), S. 10.

<sup>155</sup> Vgl. Park (2000), S. 21.

<sup>156</sup> Park (2000), S. 11.

Als Chon Tae-il schließlich Zuhause von den prekären Arbeitsbedingungen und der Ausbeutung der Mitarbeiterinnen berichtet, macht er durch seinen Vater das erste Mal die Bekanntschaft mit dem Arbeitergesetzbuch. Tae-il leiht sich dieses daraufhin in einer öffentlichen Bibliothek aus und beginnt zu recherchieren, welche Rechte den Arbeiterinnen und Arbeitern in seiner Fabrik zustehen. Während Yong-su sich weiterhin dem Leben von Chon Tae-il widmet, gerät seine schwangere Frau in berufliche Schwierigkeiten: Der Antrag, um eine Arbeitergewerkschaft zu bilden, wird von den politischen Organen abgelehnt. Stattdessen muss Jung-soon um ihre Existenz fürchten, als sie einen Bestechungsversuch ablehnt und von ihren Vorgesetzten daraufhin schikaniert und bedroht wird. Die Situation eskaliert als sie ihre Arbeitskolleginnen und Kollegen bei einer Polizeirazzia körperlich misshandelt und auf einer Mülldeponie abgesetzt werden.

Unterdessen wird die Lage um Yong-su immer unsicherer, da auch er eine Inhaftierung fürchten muss. Immer tiefer gräbt er in der Vergangenheit von Chon Tae-il und erfährt, dass dieser nicht nur sein Bus-Geld seinen unterernährten Arbeitskolleginnen zur Verfügung gestellt hat, sondern ihnen auch die Grundsätze des Arbeiterrechts beibringt. Doch seine ersten Versuche eigenständig die prekären Arbeitsbedingungen bei den örtlichen Behörden anzuzeigen, finden kein Gehör, stattdessen wird er vom Fabrikbesitzer entlassen, weil dieser scheinbar von seinen arbeitsrechtlichen Aktivitäten informiert wurde. Ein Jahr später kehrt Chon Tae-il zur Fabrik zurück und trifft bei einem erneuten Besuch der staatlichen Stelle für Arbeiterangelegenheiten auf Journalisten, die sich für die unduldsamen Arbeitsbedingen der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Kleidungsindustrie interessieren: Gemeinsam mit Arbeitskollegen gründet Chol Tae-il eine Initiative, um einzelne Interviews mit den Mitarbeiterinnen aufzunehmen, in denen sie von ihrem Arbeitsalltag berichten. Der publizierte Zeitungsartikel schafft erstmals Öffentlichkeit für die Zustände der Arbeiterinnen und Arbeiter.

Yong-su steht fünf Jahre später kurz davor sein Buch zu veröffentlichen, doch es ist ihm mittlerweile gar nicht mehr möglich seine Frau zu sehen, weil diese unter ständiger Beobachtung steht. Lediglich ein kurzer Moment ist Yong-su gegönnt, als er sich auf einem Bahnhof mit seiner Frau verabredet und diese in der Ferne sieht. Die letzten Kapitel in Chon Tae-ils Biographie handeln von seinen Versuchen einen Kompromiss mit den Vorgesetzten der Firma einzugehen, der jedoch von den Firmen-Eigentümern nicht eingehalten wird: Stattdessen wird ein öffentlicher Protest der Arbeiterinnen und Arbeiter von der Polizei verhindert. Chon Tae-il sieht nur einen einzigen Ausweg die Situation zu ändern: Als die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter ein letztes Mal auf die Straße gehen, um zu protestieren, übergießt er sich mit

Benzin und zündet sich mitsamt des Arbeitsgesetzbuches an. Die letzte Sequenz des Films, zeigt Yong-su, der Mitte der 1990er Jahre Chon Tae-il vor der Fabrikhalle erblickt. Chon hält dabei seine eigene Biographie in den Händen – auch wenn er zu diesem Zeitpunkt schon zwei Jahrzehnte verstorben ist.

Nachdem die Filme von Park Kwang-su inhaltlich erörtert wurden, soll es in Kapitel 5.2. primär darum gehen, den Begriff der Erinnerungskultur und die damit verbundenen historischen Traumata der Figuren in Park Kwang-sus Filmen miteinander in Verbindung zu bringen.

## **5.2 Erinnerungskultur und Trauma in den Filmen von Park Kwang-su**

Wo genau beginnt Erinnerungskultur? Methodologisch ist diese Frage durchaus umstritten. In einem Interview mit der *Taz* spricht die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assman darüber, dass der Vorgang des Erinnerns nicht nur ein dynamischer Prozess ist, sondern auch in einem eklatanten Spannungsverhältnis stehe: Im Gegensatz zu vielen Historikern erachtet sie das persönliche Gedächtnis als genauso bedeutenden Baustein wie methodisch aufgearbeitete Geschichte.<sup>157</sup> Die Figuren in Park Kwang-sus *Chilsu and Mansu* und *Black Republic* müssen als Angehörige der „Generation Militärdiktatur“ miterleben, wie das Formen ihrer eigenen Identität von den soziopolitischen Umständen der Gegenwart gekennzeichnet wird – ganz wie es auch ein Maurice Halbwachs in seiner *cadres sociaux*-Theorie begründen würde. Deshalb soll dieses Kapitel darstellen, dass die männlichen Protagonisten in *Chilsu and Mansu* und *Black Republic* vor allem dadurch verbunden sind, dass ihre gesammelten Erinnerungen von persönlichen Traumata gekennzeichnet sind, die ihren Ursprung meist in den politischen Umständen ihrer Kindheitsperiode haben.

„In *Chilsu and Mansu* and his next film, *Black Republic* (*Ku dul do uri ch'orom*, 1990), sexual, economic, and political oppressions leave the filmic subjectivity in a void. Over-determined by both textual and extratextual matters that navigate the historical crisis through traumas and injuries, these films focus on characters whose identities remain masked and fragmented because of the dire sociopolitical situation.“<sup>158</sup>

Am auffälligsten zeigt sich die maskierte und fragmentierte Identität in Park Kwang-sus Gesamtwerk an seiner Hauptfigur Kim Ki-yong in *Black Republic*. Sein Name repräsentiert zugleich eine „falsche Fährte“, denn im Verlauf des Films wird aufgeklärt, dass er die Identität eines anderen Minenarbeiters angenommen hat, der in der Diegese jedoch keine Beachtung findet. Aus Verständnisgründen wird der Protagonist Kim Ki-yong in der vorliegenden Arbeit

---

<sup>157</sup> Vgl. Senfft (2013), <http://www.taz.de/!125295/>.

<sup>158</sup> Kim (2004), S. 137.

dennoch mit seinem „falschen Namen“ benannt, weil er den Personen in der Diegese eben genau mit diesem Namen begegnet.

Kim Ki-yong wird im Verlauf des Films als intellektueller Rebellenführer vorgestellt, der vor behördlicher Strafverfolgung von der Großstadt in eine entlegene Minenstadt flieht. Aus Tarnung muss er die Identität eines Minenarbeiters annehmen und hat dennoch große Schwierigkeiten eine Anstellung in seiner neuen Umgebung zu finden. Die erschwerte Arbeitssuche spielt auf die schwerwiegenden politischen Umstände der Zeit an:

„By 1990, Korea had a new president, Roh Tae Woo, the first to be elected by popular vote in two decades. He was an ex-general who pushed globalization policies without any consideration for the declining local economy. The ‘rational’ economic policy pursued by Roh made Korea dependent on foreign imports, and industries such as mining consequently suffered.”<sup>159</sup>

Die Auswirkungen, der von Roh Tae Woo begonnen Globalisierungskampagne, äußern sich in *Black Republic* bereits in den ersten Einstellungen. Der Bus, der den Protagonisten Kim Ki-yong bis zu seinem neuen Bestimmungsort führt, fährt an einer Handvoll spielender Kinder vorbei, die mit Stahlhelmen und Plastikwaffen bekleidet einen Angriff auf das fahrende Gefährt vorspielen. Die karge und triste Szenerie erinnert nicht nur deshalb an eine abgewandelte filmische Westernfantasie, sondern evoziert mit ihrer Mise en Scène genau jene Konnotation. Die Komposition der Totalen in Abb. 1 ist eindeutig als Western-Parabel gedacht: Während der Bus, also das vermeintliche „Angriffsziel“, entlang einer sich schlängelnden Straße ins Tal hinabfährt, wird der Bildvordergrund, der untere Teil des Kaders, von den versteckten und vorausblickenden Köpfen der spielenden Kinder, den „Outlaws“, bestimmt.



Abb. 1: Westernszenario im Industrieort<sup>160</sup>



Abb. 2: Kim Ki-yong trifft ein<sup>161</sup>

Wie sich in einer der folgenden Einstellung herausstellt, hat diese durchaus auch humorvolle visuelle Konnotation auch eine stark narrative Funktion. Als Kim Ki-yong am Zielort ankommt,

<sup>159</sup> Kim (2004), S. 151f.

<sup>160</sup> *Black Republic* (1990), 0:03.

<sup>161</sup> *Black Republic* (1990), 0:04.

wird er auf einer menschenleeren Straße hinausgelassen. Der Bus wirbelt den Kohlestaub von der Straße auf, während sich Ki-yong vor einigen verfallenen Gebäuden im Bildhintergrund positioniert (Abb. 2). Wiederum wirkt die Gesamtszenarie stark stilisiert und erinnert an eine Geisterstadt aus einem Western. Der „einsame Held“ wird hier von Kim Ki-yong repräsentiert, der in den „Spuren der Vergangenheit“ dieses Industrieorts völlig verloren wirkt. „Mine labor, so idealized and romanticized by leftist intellectuals, has its life deflated in this declining town with dirt roads leading to dark caves where lives were lost”<sup>162</sup>, argumentiert Kim Kyung Hyun in *The remasculinization of Korean cinema* und spielt dabei auf die Rolle von Filmprotagonist Ki-yong an, der in der diegetischen Vergangenheit das Schicksal der Arbeiter propagiert und verurteilt hat, und nun selbst in genau diese Lebensrealität geworfen wird - und damit zunächst völlig überfordert wird und mit seiner Rolle nicht zurechtkommt. Der Protagonist wird hier also von jener Erinnerungskultur heimgesucht, die seinen Alltag jahrelang beherrscht hat. Doch diesmal muss er mit einer fragmentierten Identität kämpfen, die in ihrem neuen Umfeld von ihm selbst und seiner Umwelt hinterfragt wird.

Seine unschlüssige Identität wird auch im Film zu einem zentralen Motiv der Narration stilisiert. Als Kim Ki-yong bspw. zu Beginn des Films in einer lokalen Minenvertretung nach Arbeit sucht, wird er von einem zufällig anwesenden Polizeikommissar wieder weggeschickt, da dieser, wie im späteren Verlauf der Story erklärt wird, an Kims Identität zweifelt. Beim Verlassen des Büros wird Ki-yong von eben diesem Polizeikommissar getestet: Der Polizist ruft Ki-yong beim Namen und wartet die Reaktion des flüchtigen Intellektuellen ab. Ki-yong hält zwar kurz inne, reagiert dann aber doch prompt auf den offensichtlichen Test und wird deshalb ungefragt wieder „entlassen“. Er hat den Identitätstest bestanden. Auffällig ist, dass Kim Ki-yong kaum im Stande scheint, mit seiner Umwelt zu interagieren und zu kommunizieren. Die Kommunikationslosigkeit der männlichen Protagonisten ist ein wiederkehrendes Motiv in Park Kwang-sus Filmen, das vor allem in Kapitel 5.5 verstärkt Beachtung finden soll. Geht man bspw. nach dem Soziopsychologen Georg Herbert Mead, so ist die Möglichkeit der Kommunikation zwischen Individuen einer der zentralen Aspekte, die eine Identitätsfindung überhaupt erst möglich macht:

„Identität entwickelt sich; sie ist bei der Geburt anfänglich nicht vorhanden, entsteht aber innerhalb des gesellschaftlichen Erfahrungs- und Tätigkeitsprozesses, das heißt im jeweiligen Individuum als Ergebnis seiner Beziehungen zu diesem Prozess als Ganzem und zu anderen Individuen innerhalb dieses Prozesses.“<sup>163</sup>

---

<sup>162</sup> Kim (2004), S. 153.

<sup>163</sup> Mead (1973), S. 177.

Kommunikation findet natürlich nicht nur auf einer verbalen Ebene statt, sondern drückt sich auch in zwischenmenschlichen, non-verbalen Sozialisationsprozessen aus. Als Kim Ki-yong in einer Kneipe einen potentiellen Arbeitgeber nach einem Job fragt, werden seine Fähigkeiten aufgrund seiner eher „ungewöhnlichen“ Kleidung angezweifelt. Kim Ki-yong wird in dieser harschen Umgebung wegen seinem äußeren Erscheinungsbild sofort als „Städter“ identifiziert und klassifiziert, was ihn in den Augen der lokalen Bevölkerung zu einem „Fremdkörper“ macht. Erst als er in verdreckter Arbeitskleidung seinen ersten Dienstag abschließt, wird er von seinen Mitarbeitern als gleichwertiger Kollege wahrgenommen und zumindest in seiner angenommenen Identität bestätigt.

Es ist genau diese angedeutete Identitätskrise, die im Kontakt mit der Prostituierten Yong-suk ihre überspitzte Steigerung erfährt. Yong-suk steht zu Beginn in einem starken Abhängigkeitsverhältnis zu ihrem repressiven Hauptfreier Song-chol, der sie als seinen „Besitz“ auserkoren hat. Nach seinem ersten Dienstag lernt Ki-yong zufällig in einer Bar seinen Vize-Chef Song-chol kennen, der hier als dritter Protagonist des Films eingeführt wird. Dieser offeriert dem Neuankömmling nach einer durchzechten Nacht als Willkommensgeschenk eine Nacht mit „seiner“ Yong-suk. Als die drei zentralen Figuren des Films schließlich betrunken in einem Motel absteigen, werden Yong-suk und Ki-yong von Song-chol in ein Hotelzimmer gedrängt. Die Atmosphäre erweist sich eher als bedrückt anstatt losgelöst.



Abb. 3: Ki-yong und Yong-suk im Hotel<sup>164</sup>



Abb. 4: Ausweichende Blicke<sup>165</sup>

Nach der ersten statischen Einstellung, einer Totalen aus der Zimmertürposition mit Perspektive auf Ki-yong und Yong-suk, die diagonal zueinander sitzen und beide in unterschiedliche Richtungen des Raums starren (Abb. 3), wechselt die Kameraposition in der folgenden Einstellung auf eine Totale aus der Fensterperspektive. Abb. 4 zeigt die direkt nachfolgende Sequenz, in der Yong-suk ihre Kleider ablegt und ihren Blick auf Ki-yong richtet,

<sup>164</sup> *Black Republic* (1990), 0:21

<sup>165</sup> *Black Republic* (1990), 0:21

der beschämt (auch aus Respekt) vom entblößten Unterkörper von Yong-suk wegsieht. Während sie ihre Kleidung zusammenfaltet, schaltet die Prostituierte den Fernseher ein, in dem ein aktueller Report über die Gründung einer Arbeiterunion ausgestrahlt wird. In dem Moment, in dem Yong-suk halb nackt durch den Raum schreitet, um ins Badezimmer zu gehen, richtet Ki-yong seine Aufmerksamkeit plötzlich auf den Fernseher.



Abb. 5: Fernsehen vs. Sexualität<sup>166</sup>

„No other image in Korean history has evoked as powerfully as this scene the tension between *Minjung* as an abstract image and a live subject literally stripped bare that traumatizes the intellectual.“<sup>167</sup>

Die *Minjung*-Bewegung, die Kim Kyung Hyun in seinem Zitat anspricht, hat sowohl eine politische als auch religiöse Dimension. Der Begriff setzt sich aus den Worten *Min*, was in etwa mit „Mensch“ zu übersetzen, der jedoch nicht zur herrschenden Oberschicht gehört, sowie *jung*, was mit „Masse“ oder „Unterschicht“ übersetzt werden kann.<sup>168</sup> Im deutschen Sprachgebrauch kommt der Begriff „Volksmasse“ der begrifflichen Übersetzung zwar am nächsten, läuft den anti-sozialistischen Ressentiments der Demokratischen Republik Korea allerdings zuwider, weshalb diese Übersetzung aus koreanischer Perspektive wohl eher unzureichend wäre. *Minjung* bezeichnet im kulturpolitischen Kontext vor allem jene künstlerische und politische Bewegung, die sich seit der ersten Militärdiktatur der 1960er Jahre für die benachteiligte Arbeiterklasse eingesetzt hat.<sup>169</sup> Die Unrechtmäßigkeit einer Arbeiterunion, die der Reporter im Nachrichtenbeitrag der besagten Szene in *Black Republic* verkündet, fängt die volle Aufmerksamkeit des ehemaligen Arbeiteraktivisten Kim Ki-yong. Hinter ihm entblößt sich die ausgenutzte Sexarbeiterin Yong-suk, deren „Identitätslosigkeit“ im späteren Verlauf des Films noch eine tragende Rolle spielen wird und der ausschlaggebende Grund für ihren äußerst

<sup>166</sup> *Black Republic* (1990), 0:22.

<sup>167</sup> Kim (2004), S. 156.

<sup>168</sup> Vgl. Paquet (2009), S. 15.

<sup>169</sup> Vgl. Paquet (2009), S. 15f.

diffizilen gesellschaftlichen Status Quo ist. Hauptfigur Kim Ki-yong wendet seinen Blick dennoch nicht von der vermittelten Erinnerungskultur im TV ab: Das „bigger picture“, die Visualisierung der *Minjung*-Bewegung, gewinnt gegen ihr eigentlich prominentestes und wichtigstes Subjekt, das von der entblößten Yong-suk porträtiert wird.

Die Ambivalenz der Sequenz funktioniert auf zwei Ebenen: Zum einen wird der Identitätskonflikt von Kim Ki-yong, der sich jahrelang als Sprachrohr der Arbeiterbewegung auszeichnete, deutlich, da er das private Subjekt der gesellschaftlichen Ausbeutung vor seinem eigenen Angesicht nicht erkennt und sein Interesse stattdessen wieder der abstrakten Visualisierung des *Minjung*-Begriffes widmet. Zum anderen bleibt die Frage, welche Intention Park Kwang-su mit der Sequenz verfolgt: Wird Politik hier sexualisiert? Oder wird etwa Sexualität hier in einen politischen Kontext eingebettet?<sup>170</sup> Der Film liefert dazu zwar keine eindeutige Antwort, die spätere Erkenntnis von Kim Ki-yong die „identitätslose“ Yong-suk als traumatisierte Person und zeitgleich auch als sexuelles Wesen zu erkennen, leitet jedoch einen identitätsstiftenden Prozess beim Intellektuellen ein. Dies lässt darauf schließen, dass beide Intentionen ihre Daseinsberechtigung haben.



Abb. 6: Aufstand im TV<sup>171</sup>



Abb. 7: Ki-yong auf der Flucht<sup>172</sup>

Zum ersten Mal werden darüber hinaus Erinnerungskulturen in *Black Republic* visualisiert und dargestellt. Aus der Statik der Fensterperspektive beginnt die Kamera auf Kim Ki-yongs Gesicht zu zoomen. Nach einem Schnitt und einsetzender Trommelmusik, sind die „verwaschenen“ Archivbilder von Abb. 6 zu sehen, die eine größere Gruppe von jungen Männern beim Protestmarsch zeigen. Nach zwei kurzen, jeweils mehrsekündigen Einstellungen erfolgt ein Schnitt auf eine zunächst unklare, da blau eingefärbte Szene, in der sich im Bildhintergrund ein Männerkörper in Zeitlupe dem Vordergrund nähert (Abb. 7). Es ist Kim Ki-yong, der hier offenbar seine eigenen Erinnerungen reflektiert, und sich an die Panik und

---

<sup>170</sup> Vgl. Kim (2004), S. 156.

<sup>171</sup> *Black Republic* (1990), 0:22

<sup>172</sup> *Black Republic* (1990), 0:23



den Angstzustand seiner vergangenen politischen Flucht erinnert. Die Zusammenstellung der Archivbilder mit Kims individueller Gedächtniserfahrung markiert den ersten ästhetisierten Versuch, den Park Kwang-su unternimmt, um individuelle Erinnerungskultur mit dem kollektiven Gedächtnis in Verbindung zu bringen. Für den französischen Soziologen und Philosophen Maurice Halbwachs, der sich stark mit dem Konzept des kollektiven Gedächtnisses auseinandergesetzt hat, beschreibt jenes vor allem eine „soziale Tatsache, die nicht auf einzelne Individuen zurückgeführt werden kann.“<sup>173</sup>

„Wir würden sagen, jedes individuelle Gedächtnis ist ein ‚Ausblickspunkt‘ auf das kollektive Gedächtnis; dieser Ausblickspunkt wechselt je nach der Stelle, die wir darin einnehmen, und diese Stelle wechselt den Beziehungen zufolge, die ich mit allen Milieus unterhalte.“<sup>174</sup>

Halbwachs versucht mit dieser Aussage zu unterstreichen, dass die Rekonstruktion vergangener Ereignisse in der Erinnerungsleistung des Individuums immer durch die gegenwärtige Mitgliedschaft in verschiedenen Gruppen oder Milieus der Einzelperson beeinflusst wird. Die objektive Speicherung einer Erinnerung ist in Halbwachs Theorie deshalb ein eigentlich unerreichbares Unterfangen, weil der „Rahmen der Erinnerung“<sup>175</sup> eben nie mehr identisch sein kann mit dem, der zum Zeitpunkt des Ereignisses in der Vergangenheit geherrscht hat. Es ist eine spannende These, die Halbwachs hier für die Interpretation von Kim Ki-yongs Erinnerungskultur aus *Black Republic* offeriert: Der ins Exil getriebene Kim Ki-yong sieht in der Diegese einer kollektiven Protestbewegung von Demonstranten zu, die in ihm selbst eine vergangene Erinnerung „triggert“. Die visualisierte Erinnerungskultur im Fernsehen evoziert beim Betrachter normalerweise eigentlich Attribute wie Massenstärke, Kollegialität und Uniformität. Kim Ki-yong projiziert jedoch seine eigenen Erinnerungen in den Fernsehbeitrag, die vor allem auf Emotionen wie Einsamkeit und Panik beruhen und einen direkten Kontrastpunkt zur suggerierten TV-Aufnahme bilden.

Bezugnehmend auf Halbwachs‘ Theorie kollidieren hier im weiteren Sinne das kommunikative sowie das kulturelle Gedächtnis miteinander und prägen die Erinnerungskultur des Subjekts Kim Ki-yong in einem völlig neuen Hybridformat. Die im TV-vermittelte Erinnerung ist ein prototypisches Beispiel für das kulturelle Gedächtnis: Es handelt sich um eine abgespeicherte Erinnerung, die archivarisch aufbewahrt wird und ihren Träger überleben wird. Dem gegenüber steht Kim Ki-yongs subjektive Erinnerung: Grundsätzlich wäre diese Erinnerung ebenfalls ein

---

<sup>173</sup> Schmitt (2009), S. 28.

<sup>174</sup> Halbwachs (1991), S. 31.

<sup>175</sup> Schmitt (2009), S. 28.

prototypisches Beispiel für das kommunikative Gedächtnis, was jedoch durch die ungewöhnliche Ästhetisierung in Frage gestellt wird. Kim Ki-yongs Erinnerung wird durch ihren stark blau-colorierten Farbton sowie die fernsehtypische Kadrage als eine Mischung aus tatsächlich erlebter Erinnerung und fiktiver „Umrahmung“ inszeniert. In diesem Moment vermischt sich die individuelle Erinnerungskultur mit dem nicht nur sinnbildlichen Rahmen des kulturellen Gedächtnisses und bildet damit ein eigenes Hybridformat. Darüber hinaus bestätigt sich die in Kapitel 4.5 erörterte Dialektik des Traumas an Kim Ki-yong. Die Denial-Phase beherrscht den Alltag des Aktivisten, der seine politische Vergangenheit gegenüber seinem neuen Umfeld geheim halten muss. In dieser Szene bricht jedoch das politische und persönliche Trauma in einer subjektiven Erinnerung durch, die in der Traumaforschung als typisches Intrusion-Erlebnis kategorisiert werden könnte.

*Black Republic* betont in der Szene demnach nicht nur die Subjektivität von Kims Erinnerungsleistung, sondern interpretiert Kims Exilstatus und Vereinsamung in der Minengesellschaft, ähnlich wie es Halbwachs tut, als potentiellen Ausgangspunkt für die Interpretation seiner eigenen Vergangenheit. Das Beispiel verdeutlicht demnach, dass Kim Ki-yong nicht fähig ist, sich von den gesellschaftlichen Umständen, die ihn umgeben, zu befreien, geschweige denn seine eigene männliche Identitätskrise zu bewältigen. Dies führt zurück zur ikonischen Hotel-Sequenz, in der Kim Ki-yong seine eigentlich angedachte Rolle als Arbeiter-Repräsentant genau dann unausgefüllt lässt, wenn eines seiner zentralen und offensichtlichsten Subjekte halbnackt vor ihm erscheint und indirekt um seine Hilfe bittet.

„*Black Republic* questions whether Ki-yong can ever realize his love for the *Minjung* when they pop out of the ideological literature and conceptual abstraction as real people.“<sup>176</sup>

Genau diese interne Ambivalenz lässt Kim fliehen und Yong-suk alleine zurück bleiben. Halbwachs‘ Theorie bringt, wie hier vermittelt, einen ganz neuen Ansatz in die Vermittlung von Erinnerungskulturen im Film: Inwieweit sind es gerade die individuellen Erinnerungen, die von der gegenwärtigen Sozialisation der jeweiligen Figuren beeinflusst werden? Und wie drückt sich die Subjektivität filmästhetisch aus? Besonders Park Kwang-sus nachfolgender Film *A Single Spark*, der als einer der Ersten überhaupt mit *chaeböl*-Unterstützung finanziert wurde, soll u.a. mit Hilfe von Halbwachs‘ Theorie in Kapitel 5.6 neue Erkenntnisse zur Nutzung von Erinnerungskulturen im Film bringen.

---

<sup>176</sup> Kim (2004), S. 157.

### 5.3 Der Schatten der Vergangenheit: Erinnerungen in *Chilsu and Mansu*

Park Kwang-sus Protagonist Chilsu gehört zwar nicht zur Generation der traumatisierten Kriegsheimkehrer, die die Teilung der koreanischen Halbinsel hautnah miterlebten, doch die Folgen der gewalthaften Trennung von Nord- und Südkorea beherrschen den Alltag des jungen und erfolglosen Werbezeichners. In diesem Kapitel soll es darum gehen zu erörtern, warum *Chilsu and Mansu* ein typisches Beispiel für die Verwendung von Erinnerungskulturen im Rahmen des New Korean Cinema und dem Œuvre von Park Kwang-su darstellt. Hier oszillieren nämlich Erinnerungskulturen zwischen Identitätskonstrukten wie dem kollektiven Gedächtnis, dem kommunikativen Gedächtnis und dem kulturellen Gedächtnis, um das narrativ recht klassisch aufgearbeitete „Klassendrama“ um eine starke soziopolitische Komponente zu erweitern.



Abb. 8: Massenverkehr in Seoul (Totale)<sup>177</sup>



Abb. 9: Massenverkehr geordnet (Totale)<sup>178</sup>

*Chilsu and Mansu* beginnt mit lautstarken Sirenengeheul auf der auditiven Ebene und mehreren Totalen-Einstellungen, die vor allem die Reglementierung des Massenverkehrs in Seoul durch lokale Polizisten implizieren (Abb. 8). Menschenmassen und Einzelpersonen, die sich fluchtartig bewegen, werden zwischen den dokumentarisch anmutenden Szenen in jeweils mehrsekündigen Einstellungen dazwischen geschnitten. Eine fast 30 sekundige 360° Grad-Kamerafahrt (Abb. 9), die ihre Ursprungsposition inmitten einer viel befahrenen Paradestraße in Seoul einnimmt, unterstreicht die angespannte und ungewisse Atmosphäre der Szenerie. In einem der Busse, die von den Polizisten an den Straßenrand gezwungen werden, befindet sich auch der Filmprotagonist Chilsu.

<sup>177</sup> *Chilsu and Mansu* (1988), 0:01.

<sup>178</sup> *Chilsu and Mansu* (1988), 0:01.



Abb. 10: Chilsu wird vom Busfahrer geweckt.<sup>179</sup>



Abb. 11: Chilsu sieht die Passanten am Straßenrand.<sup>180</sup>

In Abb. 10 wird er vom Busfahrer aufgeweckt, da er als einziger Passagier den Bus noch nicht vorschriftsgemäß verlassen und sich am Straßenrand positioniert hat. Dabei wird erläutert, dass es sich bei der großräumigen Aktion um ein ziviles Verteidigungstraining handelt. Zusätzlich wird der Filmprotagonist Chilsu in die Handlung eingeführt und umgehend in das Filmnarrativ integriert. Die Kamera in Abb. 11 suggeriert zunächst eine subjektive Position aus Chilsus Perspektive. Der 180°-Kameraschwenk dient nämlich vornehmlich der Orientierung aus dem Inneren des Busses und passt inhaltlich auch zu Chilsus anfänglich desorientierter Reaktion, nach dem er vom Busfahrer geweckt wurde. Der Schwenk endet jedoch in einer Halbtotalen, in der nicht nur Chilsus Kopfprofil sichtbar wird, sondern auch die drei Personen am Straßenrand. Der Eingangssequenz in *Chilsu and Mansu* hat verschiedene Funktionen für die Entwicklung des Filmnarrativs: Zunächst wird die Hauptfigur Chilsu eingeführt und kontextualisiert. Das anfängliche „Verschlafen“ und der Prozess des „Einreihens“ gehören zu zentralen Motiven in Park Kwang-sus Film, die im Verlauf des Films eine besondere Gewichtung erhalten. Des Weiteren lernt Chilsu am Straßenrand Jina kennen: Diese Begegnung dient als Katalysator für den Haupthandlungsstrang des Films, in dem der Werbezeichner der höher gebildeten Studentin nachjagt und dabei immer wieder Kränkungen und Beschneidungen seiner eigenen Männlichkeit erfahren muss.

Doch die Eröffnungssequenz birgt noch eine weitere, subtilere und implizitere Qualität, die sich stark in der Schnittstelle der Bildung von Erinnerungskulturen bewegt. Der dokumentarische Beginn, der in Abb. 8 und 9 dargestellt wird, konstruiert eine aktuelle filmische Realität hinter der eine starke politische Vergangenheitskonnotation steht. Wie Harald Welzer in seinem wissenschaftlichen Text zu *Erinnerungskultur und Zukunftsgedächtnis* feststellt, werden Vergangenheitsbilder in Umbruchszeiten gerade deshalb wieder aktuell, weil sie neu reflektiert und abgesichert werden müssen:

<sup>179</sup> *Chilsu and Mansu* (1988), 0:02.

<sup>180</sup> *Chilsu and Mansu* (1988), 0:02.

„Fragen der Tradierung von Geschichte und die Konstruktion von Vergangenheitsbildern haben stets eine wichtige Rolle für die Selbstvergewisserung von Individuen, gesellschaftlichen Gruppen, Institutionen von Herrschaft, Staaten und Nationen gespielt. Dies wird besonders in Umbruchzeiten deutlich, wenn Herrschaftsansprüche und Mechanismen zur Herrschaftsstabilisierung aus neu oder wieder "erfundenen Traditionen" begründet und mit einer neu konstruierten Geschichte abgesichert werden.“<sup>181</sup>

In diesem Fall wird Chilsu zum politischen Individuum, das seinen gesellschaftlichen Platz in einer Militärdiktatur einnehmen muss – um nicht aus dem Raster zu fallen, wie es bspw. Protagonist Ki-yong in *Black Republic* tut. Diese Tatsache wird visuell vor allem in Abb. 11 akzentuiert, als Chilsu vom Busfahrer (der in diesem Fall seine direkte, vorgesetzte Ordnungsperson ist) aufgefordert wird, seinen Platz in der kleinen Menschengruppe am Straßenrand einzunehmen. Der konstante Hall von Sirengeräuschen, den wir als Zuschauer mit Kriegszuständen assoziieren, konstituiert eine Situation der Paranoia und der ständigen Gefahr. Hier werden Parallelen zum Stand der koreanischen Gesellschaft nach dem Koreakrieg und der Angst und Paranoia vor einem Angriff aus dem Norden evoziert. Wenn Gender-Forscher Kim Kyung Hyun der Hauptfigur Chilsu immer wieder einen Vorgang der Erkenntnis und Leugnung seiner eigenen Identität attestiert<sup>182</sup>, so wird hier auch durch die implizierte Erinnerungskultur an die Nachwirkungen des koreanischen Krieges bzw. die Auswirkungen der Militärdiktatur eine politische Identität für die Hauptfigur Chilsu gefestigt. Sie bildet die Basis auf der später die Entmaskulinisierung von Chilsu schrittweise nachvollzogen werden kann.

Zudem nutzt der Film einmal mehr die Möglichkeit, die Grenzen zwischen Kollektiverinnerungen und individuellem Gedächtnis auszuloten und durch seine Mise en Scène zu hinterfragen. Der Beginn des Films evoziert durch seine visuellen Codes einen Moment der Panik und Angst, der durch die Sirengeräusche auf der auditiven Ebene unterstrichen wird. Chilsu wird in diese Realität „hineingeboren“ ohne vor die Wahl gestellt zu werden, wie er sich verhalten möchte. Das „Kollektivtrauma“ der koreanischen Spaltung und seiner Folgen für die Population werden zwar nur implizit in die Narration integriert, bilden jedoch den Hintergrund für die persönlichen Traumata der beiden Hauptfiguren, deren Ursprung vor allem in den politischen Umständen der diegetischen Vergangenheit der Figuren mündet.

---

<sup>181</sup> Welzer (2010), <http://www.bpb.de/apuz/32667/erinnerungskultur-und-zukunftsgedaechtnis>.

<sup>182</sup> Vgl. Kim (2004), S. 137.

## 5.4 Poster Boys und Muscle Heroes: Maskulinitätsfantasien

„The emasculation and alienation of male characters offered strong political, economic, and cultural implications for both the intense industrialization and the harsh rule of military dictators from the 1960s to the 1980s. Throughout the early 1980s, the films that featured the transformation of aimless and anxious men undergoing the process of maturity through violent, introspective searches were ubiquitous. Either physically handicapped or psychologically traumatized (sometimes both), many of the characters emblemized the period's frustration when protest against the military government was disallowed.”<sup>183</sup>

Das Zitat von Kim Kyung Hyun ist eine der grundlegendsten Aussagen zum Wesen des New Korean Cinema und seiner männlichen Protagonisten. In *The resmasculinization of Korean cinema* versucht sich Kim an einer breiten Analyse des narrativen Phänomens, das die koreanische Independent-Film-Geschichte nach der Abschaffung der strikten Zensur und dem wachsenden Interesse nach lokalen Produktionen, die sich mit den sozialen Umständen der Gegenwart auseinandersetzen, beherrscht hat. Dabei ist diese Beobachtung absolut kein Einzelfall in der Film- und Literaturgeschichte: „Men are besieged, unable to overcome or transcend their anxieties or miseries“<sup>184</sup>, schreibt bspw. Xueping Zhong in ihrer Studie zur Maskulinität in der chinesischen Post-Mao-Literatur und liefert damit einen Hinweis darauf, welcher Zustand der Remaskulinisierung zugrunde liegt: Es geht dabei um männliche Protagonisten, deren Maskulinität dauerhaft „bedroht“ ist und deshalb neu ausdiskutiert werden muss. Gerade die koreanische Filmindustrie diskutiert das Ideal von Maskulinität in seinem Post-Trauma-Kino immer wieder neu aus, wie der starke Fokus auf dominante Männerfiguren im Action- und Thriller-Kino der 1990er und 2000er Jahre beweist. Ähnliche Tendenzen für das US-Kino machte Susan Jeffords in ihrer Studie *The resmasculinization of America: Gender and the Vietnam War* aus, die die These formuliert, dass Hollywood den Vietnamkrieg instrumentalisierte, um neue Männlichkeitsideale in der amerikanischen Popkultur zu definieren.<sup>185</sup> Dass die Verbindung von Krieg und der Remaskulinisierung von Kriegsgefangenen im deutschsprachigen Raum ebenfalls untersucht wurde, bewiesen Jürgen Martschukat und Olaf Stieglitz in ihrem Sammelband zur *Geschichte der Männlichkeiten*. Die Autoren beschäftigten sich dabei mit der Remaskulinisierung der deutschen Nachkriegsgesellschaft und konzentrieren sich dabei vor allem auf den Aspekt der „Transformation des nationalsozialistischen Kriegers in den zivilen Ehemann“<sup>186</sup>.

---

<sup>183</sup> Kim (2004), S. 7.

<sup>184</sup> Zhong (2010), S. 5

<sup>185</sup> Vgl. Jeffords (1989), S. 84.

<sup>186</sup> Martschukat/Stieglitz (2008), S. 100.

### 5.4.1 *Chilsu and Mansu*

In einem Kinosaal versucht Filmprotagonist Chilsu seiner Wunschpartnerin Jina näher zu kommen. Er hat sie zu einer Vorstellung von *Rocky IV*<sup>187</sup> eingeladen und sitzt unruhig an ihrer Seite (Abb. 12). Der ausverkaufte Kinosaal mit einem alterstechnisch stark diversifizierten Publikum ist nur eine Randnotiz an die Dominanz des US-Kinos in Südkorea der 1980er Jahre, das im zweiten Kapitel dieser Arbeit bereits angesprochen wurde. James Brown, eine musikalische Ikone der amerikanischen Gegenkultur aus den 1960er Jahren<sup>188</sup>, zelebriert mit seinem Hit *Living in America* den Sieg Rockys über seinen sowjetischen Widersacher auf der großen Leinwand (Abb. 13).



Abb. 12: Chilsu und Jina im Kino<sup>189</sup>

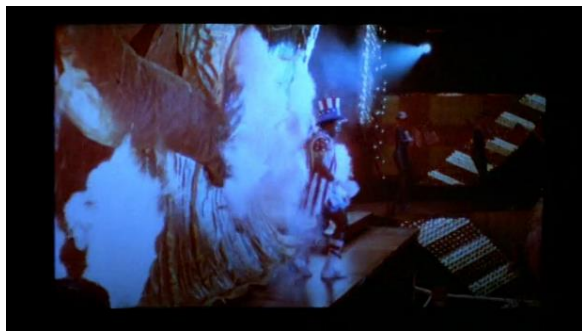


Abb. 13: Ausschnitt aus *Rocky IV*<sup>190</sup>

Der „last minute cold-war showdown“<sup>191</sup> repräsentiert eine weitere filmische Erinnerungskultur, auf die sich Park mithilfe des Film-im-Film stützt. Das „Kalter Krieg“-Szenario zwischen Russland und den USA positioniert Regisseur Park bewusst in den Identitätskonflikt seiner Hauptfigur: Die Großmächte spielten für die jeweilige Nord- und Südseite eine entscheidende Rolle im Koreanischen Krieg. Während die Sowjetunion gemeinsam mit dem sozialistischen Nachbarn China den nördlichen Teil der koreanischen Halbinsel unterstützte, halfen die Vereinigten Staaten dem Süden bereits kurz nach Kriegsbeginn. Die oppositionelle Haltung der Weltmächte wurde durch den Koreakrieg nur weiter verstärkt.

Auch deshalb wurden politische Aktivisten nach dem Koreakrieg und während den Militärdiktaturen vor allem als Sympathisanten des Sozialismus beschuldigt und angeklagt. Eine anti-sowjetische Haltung gehörte zum gesellschaftlichen Status Quo. Überträgt man diese Tatsachen nun auf das Rocky-Beispiel, so fungiert die Identifikation mit dem weißen Helden,

<sup>187</sup> Regie: Sylvester Stallone. Produktion: Metro-Goldwyn-Mayer. USA 1985.

<sup>188</sup> Vgl. Kim (2004), S. 136.

<sup>189</sup> *Chilsu and Mansu* (1988), 0:33.

<sup>190</sup> *Chilsu and Mansu* (1988), 0:33.

<sup>191</sup> Kim (2004), S. 136.

der den sowjetischen Widersacher mit seiner Physis bezwingt, als „an identification that operates on masochistic impulses that both fetishize the white man’s splendid body and punish his ego through guilt and shame as an unemployed working-class man who has camouflaged his identity even to his girlfriend.“<sup>192</sup> Seine vermeintliche Identität als Werbezeichner verheimlicht Chilsu seiner Wunschpartnerin Jina. Darüber hinaus belügt er sowohl sie, als auch seinen besten Freund Mansu, was seine Zukunftspläne angeht: Er erzählt beiden in unterschiedlichen Versionen, dass er in Kürze in die USA auswandern wird. Das „Land der unbegrenzten Möglichkeiten“ fungiert in Chilsus Wunschvorstellung als Hintergrund zur perfekten Männlichkeitsfantasie: Als der Werbezeichner der jungen Studentin das erste Mal in einer Spielhalle begegnet, versucht er sie nicht nur mit seinen Videospieلفähigkeiten zu beeindrucken, sondern fantasiert Jina und sich in die perfekte Illusion der amerikanischen Unabhängigkeitsfantasie hinein (Abb. 15).



Abb. 14: Chilsu beim Videospiele<sup>193</sup>



Abb. 15: Chilsus Traumvorstellung<sup>194</sup>

Der „Leinwand-Rocky“ wird für Chilsu hingegen zum selbstreflexiven Spiegel seiner eigenen gekränkten Identität. Denn Chilsu kann die Kunstfigur Rocky nur dann fetischisieren und auf sich selbst projizieren, wenn er gleichzeitig seine, von historischen Traumata gekennzeichnete Identität, als solche wahrnimmt. Doch genau dieser Vorgang veranlasst ihn zum wiederholten Male dazu, seine eigene Männlichkeit in Frage zu stellen. Um seiner eigenen Verwundbarkeit und Bloßstellung entgegenzutreten, versucht Chilsu sich auf tollpatschige Art und Weise Jina zu nähern, um von ihr als begehrenswertes sexuelles Wesen akzeptiert zu werden: Zunächst versucht er deshalb den Arm um Jinas Schulter zu legen, in dem er seinen Arm, um den Kinosessel „wirft“ (Abb. 16). Später legt er auch noch seine Hand auf die ihre (Abb. 17). Die klar kadrierten Naheinstellungen der beiden Aktionen geben die Unsicherheit des Protagonisten

<sup>192</sup> Kim (2004), S. 136.

<sup>193</sup> *Chilsu and Mansu* (1988), 0:04.

<sup>194</sup> *Chilsu and Mansu* (1988), 0:04.



preis. Jina erwidert seine Annäherungsversuche jedoch nicht und zwickt ihn stattdessen absichtlich ins Bein. Chilsus Ego erfährt durch die Zurückweisung eine weitere Kränkung.



Abb. 16: Chilsu legt den Arm um Jina<sup>195</sup>



Abb. 17: Chilsu legt seine Hand auf Jina<sup>196</sup>

### 5.4.2 *Black Republic*

Das überdimensionale Poster eines Motorradfahrers ziert das Zimmer von Song-chol, Vizepräsident der Firma seines Vaters. Die Kadrierung in Abb. 18 fängt auf, wie Song-chol nach einer rauschhaften Nacht aufwacht und per Telefon eine Flasche koreanischen Reisschnaps und Kaffee bestellt. In diesem Fall steht der „Kaffee“ jedoch symbolisch für eine operierende, lokale Escort-Firma, die junge Mädchen als Kaffeeauslieferinnen getarnt losschickt, um sie letztendlich heimlich an willige Freier zu verkaufen. Ähnlich wie in *Chilsu and Mansu* nutzt Regisseur Park Kwang-su auch in *Black Republic* visuelle Codes, um Muster von gestörten Männlichkeitsidealen in seinen Protagonisten aufzuzeigen.



Abb. 18: Song-chol wacht betrunken auf<sup>197</sup>



Abb. 19: Song-chols Nachttisch<sup>198</sup>

In diesem Fall konzentriert sich die Mise en Scène auf den Gemütszustand von Song-chol, der im Film von Beginn an als gewaltbereiter und aggressiver Narzisst eingeführt wird. In Abb. 18 konzentriert sich die Einstellung auf eine streng kadrierte Halbtotale, die alle notwendigen Informationen in visuellen Codes bereithält. Das idealisierte Motorradposter weist auf Song-chols Rennfahrer-Leidenschaft hin, die im Film auf unterschiedliche Weise akzentuiert wird.

<sup>195</sup> *Chilsu and Mansu* (1988), 0:34.

<sup>196</sup> *Chilsu and Mansu* (1988), 0:34.

<sup>197</sup> *Black Republic* (1990), 1:07.

<sup>198</sup> *Black Republic* (1990), 1:07.

Die Motorradausflüge des vermeintlichen Antagonisten werden oftmals aus seiner subjektiven Perspektive heraus porträtiert, um einen immersiven Effekt zu erzielen. Song-chols einsame Straßenrennen in der schwarzen Kohlelandschaft bilden einen starken visuellen Kontrastpunkt zur idyllischen Rennszenerie seines Wandposters. Und statt des sportlich-kompetitiven Geistes, der in einem Motorradrennen normalerweise vorherrscht, geht es für Song-chol in seinen Motorradausflügen nur um Aggressionsbewältigung und Frustverdauung.

Ähnlich wie der ikonische „Rocky“ in der Kinoszene in *Chilsu and Mansu* drückt auch die Mise en Scène und das Production-Design von Song-chols Zimmer den Männlichkeitsverlust seines Inhabers aus. In Abb. 19 werden bspw. die Spuren seiner regelmäßigen Alkoholexzesse deutlich: Die geöffnete *Soju*-Flasche steht auf dem Nachttisch direkt neben dem Kopfpolster des Protagonisten und einzelne Zigarettenstummel zieren den Rest der Szenerie. Die starre Einstellung verlagert sich als Song-chol nach dem Anruf überstürzt das Zimmer verlässt, was die Kamera zu einem leichten Schwenk zwingt. Abb. 19 zeigt die letzte Einstellung vor dem Szenenwechsel, in der Song-chols Nachttisch in einer Naheinstellung gezeigt wird. Neben dem Motorradhelm, einem Stapel ungeordneter Motorrad-Magazine und einer Fitness-Hantel findet sich im Zentrum des Kaders ein altes Schwarzweiß-Bild von ihm mit seiner Mutter. Der Verlust der Mutter ist das zentrale persönliche Trauma, das Song-chol antreibt und sein destruktives Verhalten auslöst. Das dysfunktionale Verhältnis zu seinem Vater, die ständigen Gewaltexzesse gegenüber seiner Umwelt und seine Machtansprüche gegenüber der dritten zentralen Figur des Films, Yong-suk, sind für Gender-Forscher Kim Kyung Hyun Beweise für eine Rückbesinnung auf klassische Konfliktstellungen von Hollywood-Melodramen der 1950er Jahre:

„The hysteria, which is subconsciously manifested in this claustrophobic environment where the tycoon’s son depends on alcohol and violence to mask his anxiety over the loss of his mother and of his masculinity, is familiar to us from Hollywood melodrama of the 1950s in which the male oedipal crisis exposed the contradictions in seemingly placid bourgeois homes.“<sup>199</sup>

Regisseur Park Kwang-su spielt hier wiederum mit visuellen Codes, die die unbewussten Erinnerungen seiner Figuren widerspiegeln. Diese wurzeln alle in persönlichen Traumata, denen wiederum eine starke politische Komponente innewohnt. Den starken Fokus auf die Interieurs der Hauptfiguren, die alleine durch ihre jeweiligen Arrangements viele Informationen über das Innenleben der „Bewohner“ preisgeben, setzt der Film bei Yong-suk fort. Diese spielt eine zentrale Rolle im Konflikt des gewalttätigen Song-chol sowie des fortgetriebenen

---

<sup>199</sup> Kim (2004), S. 155.

Protagonisten Ki-yong. Letzterem offenbart sich Yong-suk im Laufe des Films immer mehr als getriebene und verunsicherte Person, die ihre Zuflucht vor allem bei demjenigen sucht, der sie als Person so wahrnimmt und sieht, wie sie sich selbst. In einer zentralen Szene des Films, in der sich Yong-suk von ihrer Rolle als Prostituierte emanzipiert, arbeitet Park Kwang-su wiederum mit starken visuellen Metaphern, die Männlichkeitsideale in Szene setzen und im Kontext des Films hinterfragen.



Abb. 20: Yong-suk vor dem Spiegel<sup>200</sup>



Abb. 21: Yong-suk rauchend in der Dunkelheit<sup>201</sup>

Die Szene beginnt mit einer halbnahen Einstellung von Yong-suk, die ihr Gesicht entschlossen im Spiegel betrachtet und ihre Haare öffnet. Es folgt ein Schnitt auf eine Halbtotale in einem noch dunklen Raum. Außerdiegetische melancholische Musik setzt ein und Yong-suk öffnet die Badezimmertür, tritt heraus und schreitet zur Küchenzeile, um sich eine Zigarette anzuzünden. Die Kameraperspektive setzt in der linken Kaderhälfte auffällig das Poster an der Badezimmertür in Szene, das vom austretenden Licht angestrahlt wird. Yong-suk positioniert sich in die Dunkelheit der rechten Kaderhälfte.

Bereits auf den ersten Blick fällt die starke Symbolkraft der Szenerie auf: Die Ähnlichkeit des männlichen „Poster-Boys“ zu Yong-suks gewalttätigem Hauptfreier Song-chol ist offensichtlich und verleiht der Szene ihre Brisanz. Song-chol überstrahlt die sich im Schatten befindende Yong-suk, obwohl er physisch nicht anwesend ist. Seine vordergründige Maskulinität dominiert das Zuhause der jungen Yong-suk, und ist gleichzeitig auch ein Symbol für jenen maskulinen Typus, den Song-chol zwar nach außen hin durch sein Auftreten und seinen Stil vertritt, hinter dem er sich letztendlich aber nur aus Unsicherheit versteckt.

### 5.5 Sprachlos durch Südkorea: Das linguistische Dilemma

„But perhaps the most conspicuous problem of Park’s films is that only the male intellectual characters are taken as being credible, as the only ones who have something important to say. There is no doubt that in his films, language, emerges as the primary site of filmic contestation, and the crisis centers on the politics of representation. Even

<sup>200</sup> *Black Republic* (1990), 0:52.

<sup>201</sup> *Black Republic* (1990), 0:52.

though all of his protagonists are frustrated by the difficulty of finding the appropriate linguistic channel to talk back to the state, which exercises political repression that would overwhelm anyone, the crisis is for the men to bear because language is their domain.”<sup>202</sup>

Persönliche Traumata und Frustrationen der „Angry Young Korean Men“, wie sie hier als Anlehnung an die „Angry Young Men“-Bewegung des britischen Theaters und der britischen Literatur rund um Harold Pinter bezeichnet werden, sind laut Kim Kyung Hyun vor allem darauf zurückzuführen, dass die Protagonisten in Park Kwang-sus Film unfähig sind, ihre Stimme gegen die selbst erfahrene politische Repression des Staates zu erheben. Tatsächlich ist das Motiv der Sprachlosigkeit in Parks Zweitwerk *Black Republic* omnipräsent, während bei *Chilsu and Mansu* vor allem das kontroverse Ende die Kommunikationsunfähigkeit der beiden Protagonisten thematisiert.

### **5.5.1 *Black Republic***

Doch besonders Kim Ki-yong als „stillgelegter“ Intellektueller in *Black Republic* fällt in das Muster von Kims Theorie. Sein Status als politischer Flüchtling im selbst auferlegten Exil, fernab vom Zentrum der von ihm mitinitiierten aufständischen Arbeiterbewegung, zwingt ihn zum Schweigen. Von Beginn an wird Kim von seiner Umwelt entweder kritisch beäugt, wie vom bereits erwähnten Polizeiinspektor, der ihm seinen „geborgten“ Namen nachruft, um die Validität seiner Identität zu überprüfen, oder aber mit seiner eigenen Identitätskrise und Vergangenheit konfrontiert, wie die Analyse der Hotel-Szene aus Kapitel 5.2.1. bereits bewiesen hat. Sein „Stimmverlust“ geht stark einher mit dem aktiven Ablegen seiner politischen Wurzeln: Die Arbeiterbewegung, über die er sich selbst einmal definierte, bezeichnet er gegenüber einer befreundeten Aktivistin als zu „selbstgerecht“. Kims primäre Krise nach der Ankunft in der Minenstadt äußert sich vor allem darin, dass er selbst nicht im Stande scheint, zu definieren, wer er wirklich sein möchte. Ist er der Intellektuelle, der die geistigen Möglichkeiten hat die lokale Arbeiterunion als Protest gegen die verheerenden Arbeitsbedingungen anzuführen, oder ist er einfach nur noch Teil der Masse?

Diesem inneren Kampf begegnet Kim Ki-yong mit einer weitgehenden Passivität, die ihn inmitten der Arbeiter wie einen Fremdkörper wirken lässt. Ki-yongs zugrunde liegender Konflikt, nämlich den verbalen Kontakt zu seinen Mitmenschen verloren zu haben, wird direkt zu Beginn des Films eingeführt. Ein weiblicher Voice-Over, der über ein Schwarzbild gelegt wird, eröffnet auf melodramatische Art und Weise den Film. Ein scheinbares Telefongespräch

---

<sup>202</sup> Kim (2004), S. 142.

zwischen einer älteren, weinerlichen Dame und einem unbekanntem Gegenüber, das auf ihre Fragen nicht antwortet, stellt sich als Gespräch zwischen Kim Ki-yong und seiner Mutter, die ihren flüchtigen Sohn kontaktieren möchte, heraus. Auch hier findet der Intellektuelle keine Möglichkeit die Sorgen seiner Mutter zu besänftigen, sondern flüchtet sich erneut in die verbale Passivität, die mit den Schlussworten seiner Mutter „You don’t have to call“<sup>203</sup> besiegelt wird.

Sein direkter Vorgesetzter Song-chol leidet ebenfalls daran, dass er nicht im Stande ist mit seiner direkten Umwelt zu kommunizieren. Anders als Kim Ki-yong durchlebt Song-chol jedoch kein politisches Trauma, oder muss sich aufgrund von politischen Verstrickungen gegenüber seiner Umwelt verstecken, sondern muss sich vor allem mit einem persönlichen Trauma auseinandersetzen. Song-chols Mutter wurde von seinem Vater verlassen, was der impulsive Vize-Präsident der Minenfirma dem Patriarchen nicht verzeihen hat. Darüber hinaus muss sich Song-chol nun auch mit dem tragischen Tod seiner Mutter auseinandersetzen. Im Gegensatz zu Kim Ki-yong versucht er dabei nicht, den potentiellen Konflikten aus dem Weg zu gehen, sondern begegnet ihnen mit voller Destruktivität und Gleichgültigkeit:

„He communicates primarily through sex and violence, which temporarily relieve him of his fears. Although they give him instantaneous sadistic pleasure, his anxiety will continue to haunt him until his death.“<sup>204</sup>

In der ersten Szene, in der man Song-chol als Figur begegnet, wacht er nach einer durchzechten Nacht genau in dem Moment auf, in dem Yong-suk das Zimmer verlässt. „Bitch, left without saying goodbye“<sup>205</sup>, lautet sein Kommentar auf den wortlosen Aufbruch von Yong-suk und deutet damit bereits die innersten Befindlichkeiten an, die ihn tagtäglich beschäftigen. Er drückt damit nämlich nicht nur seine Angst erneut verlassen und zurückgelassen zu werden, wie damals von seiner Mutter, aus, sondern wandelt diese Ängste auch in Selbsthass und Respektlosigkeit um, die er auf seine unmittelbare Umwelt projiziert. Im Gegensatz zu seinem Gegenüber Kim Ki-yong ist es deshalb keine beabsichtigte Sprachlosigkeit, die Song-chol sich selbst auferlegt, sondern seine Unfähigkeit anderen Personen auf Augenhöhe zu begegnen. Seine manisch-depressiven Verhaltensauffälligkeiten münden in immer größere Gewalt- und Wutausbrüche, da sich die Auswirkungen seines persönlichen Traumas mit der Ankunft von Ki-yong immer auffälliger äußern. Dies hat vor allem den Grund, dass ihm Yong-suk, wie in seinem ersten Zitat bereits angedeutet, immer weiter entgleitet. Trotz seines respektlosen Verhaltens ihr gegenüber, ist sie dennoch die einzige Person, die im Stande zu sein scheint, ihm

---

<sup>203</sup> *Black Republic* (1990), 0:01.

<sup>204</sup> Kim (2004), S. 138.

<sup>205</sup> *Black Republic* (1990), 0:10.

eine gewisse psychologische Stabilität zu geben. Gleichzeitig könnte man im Umkehrschluss jedoch auch argumentieren, dass es lediglich die Kontrollausübung über Yong-suk ist, die ihm eine Ersatzbefriedigung zu seiner trostlosen Einzelexistenz bietet.<sup>206</sup>

In dem Moment, in dem Song-chol schließlich realisiert, dass er Yong-suk womöglich an Ki-yong verlieren wird, verschlimmert sich seine Depression zusehends. Trotz der grundlegenden Kommunikationslosigkeit zwischen den Figuren von *Black Republic*, die ihre inneren Befindlichkeiten den anderen Figuren gegenüber eigentlich nie preisgeben, ist es dennoch die Prostituierte Yong-suk, die für die beiden entmaskulinierten Hauptfiguren zur finalen „Männlichkeitsprobe“ wird. Zwar legt Regisseur Park Kwang-su seinen Fokus auf die beiden männlichen Hauptfiguren Song-chol und Kim Ki-yong, lässt jedoch seiner weiblichen Hauptfigur Yong-suk eine fast schon ikonische Rolle zukommen: Die Prostituierte fungiert im kontextuellen Zugang als Symbol für die Mütterlichkeit und damit auch gleichzeitig für die koreanische Nation. Ähnliche Weiblichkeitsinszenierungen lassen sich auch im Chinesischen Kino der 5. Generation nachweisen:

„Woman in Chinese cinematic expression is the trope for the modern Chinese nation. In their feminist critiques, Cui, Larson, and Zheng all perceptively demonstrate that the male filmmakers of the New Cinema have displaced the burden of Chinese history and modernity and have re-placed them upon the shoulders of Chinese women.”<sup>207</sup>

In der Beziehung mit beiden Protagonisten muss Yong-suk die entfallene Mutterrolle einnehmen. Durch die Bindung zu Yong-suk gelangt Kim Ki-yong zu der Erkenntnis, dass er seine Verbundenheit zur *Minjung*-Bewegung aufrechterhalten kann, da er die Liebe zu einem ihrer verletzlichsten Mitglieder erwidert und immer mehr zu schätzen lernt. Das abstrakte Gebilde des verlorenen Intellektuellen, der seine Liebe zum Heimatland und seinen Bewohnern wiedererlangt, wird in einer zentralen Sequenz des Films thematisiert.

---

<sup>206</sup> Vgl. Kim (2004), S. 155.

<sup>207</sup> Lu (1997), S. 23.



Abb. 22: Yong-suk verrät ihre wahre Identität<sup>208</sup>



Abb. 23: Ki-yong akzeptiert ihre Identität<sup>209</sup>

In einem finalen Zusammentreffen zwischen Yong-suk und Ki-yong bringt sie ihn zum Hafen und rennt verspielt vor ihm weg. Als sie im Schatten eines hervorstehenden Dachs angekommen ist, dreht sie sich um und will wissen, ob Ki-yong sie noch sehen kann. Während sie im Schatten steht, und er ihr Gesicht nicht mehr erkennen kann, verrät sie ihm ihren wahren Namen Yi Kum-ran (Abb. 22). Ihr Namensenthüllung hat eine starke Signifikanz für ihre „wahre“ Identität, denn der Vorname „Kum-ran“ wurde zu jener Zeit in Südkorea typischerweise mit immigrierten Arbeiterinnen und Arbeitern assoziiert, die prekären Arbeitsbedingungen ausgesetzt waren. Als Ki-yong in Abb. 23 Yi Kum-ran in die Arme nimmt, akzeptiert er nicht nur ihre wahre Identität sondern symbolisch auch das Schicksal der *Minjung*: „[...]both the subject of Ki-yong’s history and the object of his desire overlap in Yong-suk.“<sup>210</sup>

Die verdrängte Erinnerung an die eigene Identität wird durch Yong-suk in dieser Szene für den Intellektuellen wieder in die Gegenwart geholt. Ki-yong kann wieder mit seiner Umwelt kommunizieren und legt seine Indifferenz ab, weil er wieder im Besitz seines kommunikativen Gedächtnisses ist, es vollständig akzeptiert und deshalb im Stande ist seiner Umwelt wieder auf Augenhöhe zu begegnen. In der anschließenden Szene begegnet Ki-yong einer protestierenden Frauentruppe, die ähnlich wie die Arbeiter in Abb. 6 gegen die untragbaren Arbeitsbedingungen auf die Straße gehen. Doch diesmal steht der Intellektuelle nicht nur in symbolischer Form an der Seite und applaudiert den Protestanten, sondern ist erstmals „fähig“ *Minjung* mit seinen eigenen Augen zu sehen und „physisch“ zu unterstützen. Die Katharsis seiner Identitätsfindung erfährt Ki-yong im Zusammentreffen mit Song-chol, der Yong-suk im Alkoholwahn physisch misshandelt und daraufhin von Ki-yong angegriffen wird. Dabei ist dem Intellektuellen allerdings durchaus bewusst, dass er wegen der gewalttätigen Auseinandersetzung

<sup>208</sup> *Black Republic* (1990), 1:04.

<sup>209</sup> *Black Republic* (1990), 1:05.

<sup>210</sup> Kim (2004), S. 158.

höchstwahrscheinlich inhaftiert und damit seine wahre Identität ans Tageslicht kommen wird. Doch sein Gerechtigkeitssinn und seine Liebe für *Minjung* haben gesiegt.

### 5.5.2 *Chilsu and Mansu*

„Words are repressed, and even when they are not, they often mask the truth. Ch'il-su is talkative and often uses English words to elevate his cultural status, but he is a habitual liar. His partner, Man-su, is mostly reticent. When he drinks, he often has to resort to violence in order to communicate his frustrations.“<sup>211</sup>

Ähnlich wie Kim Ki-yong in *Black Republic* hat auch Chilsu mit einer unterdrückten Identität zu kämpfen, die auf ein Kindheitstrauma zurückzuführen ist, das eindeutig einem gesellschaftspolitischen Kontext zugeordnet werden kann. Sein Vater wird im Film als schwerer Alkoholiker eingeführt, der den Kontakt mit seinem Sohn schon vor vielen Jahren abgebrochen hat. In einer zentralen Sequenz des Films sucht Chilsu seinen Vater auf und visualisiert dabei auch das zweite Trauma, das seine komplizierte Identitätsfindung lenkt und beeinflusst.



Abb. 24: Chilsu am Geländer - Gegenwart<sup>212</sup>



Abb. 25: Junges Pärchen - Gegenwart<sup>213</sup>

Vom Geländer seines alten Wohnkomplexes blickt Chilsu wehmütig in den Innenhof (Abb. 24). Ein Mann und eine Frau spazieren eng umschlungen bis zum Ausgang, reden undeutlich auf Englisch und verabschieden sich voneinander. Die Kamera bleibt statisch<sup>214</sup> auf den Innenhof gerichtet als die junge Frau beim Weg zurück ihren Blick direkt in die Kamera richtet (bzw. in diesem Fall zu Chilsu). Als sie aus dem Bildrand verschwindet, bleibt die Kamera weiterhin auf den leeren Innenhof gerichtet, bis auf der Ton-Ebene ein Streitgespräch zu hören ist.

<sup>211</sup> Kim (2004), S. 138.

<sup>212</sup> *Chilsu and Mansu* (1988), 1:01.

<sup>213</sup> *Chilsu and Mansu* (1988), 1:02.

<sup>214</sup> Aus Chilsus subjektiver Perspektive.





Abb. 26: Schwester im Streit - Vergangenheit<sup>215</sup>



Abb. 27: Der junge Chilsu - Vergangenheit<sup>216</sup>

Eine junge Frau und ein älterer Mann treten ins Bild. Es wird sehr schnell klar, dass es sich bei den Personen um Vater und Tochter handelt. Vorwurfsvoll geht der ältere Herr mit seiner Tochter ins Gericht, da sie seiner Meinung nach die Familie beschämt hat, weil sie ein Verhältnis mit einem amerikanischen G.I. unterhält. Wutentbrannt nimmt er deshalb ihren Koffer, wirft ihn vor ihre Füße und schmeißt sie damit (nicht nur) symbolisch aus dem gemeinsamen Zuhause. Die Frau beginnt zu weinen, ihr Blick wendet sich Richtung Kamera, an deren Position nach einem kurzen Schnitt plötzlich ein Junge in Schuluniform steht (Abb. 27). Es ist eindeutig, dass es sich dabei um den jungen Chilsu handelt.

Der Ort aus seiner Kindheit und das junge koreanisch-amerikanische Pärchen in Abb. 25 triggern in Chilsu eine Erinnerung an seine Vergangenheit, die sich stilistisch nicht von der Inszenierung der gegenwärtigen Diegese unterscheidet. Besonders die ungeschnittene Halbtotale auf den Innenhof, die zunächst die Gegenwart und kurze Zeit darauf eine vergangene Erinnerung abbildet, erweckt aufgrund ihrer gleichförmigen Inszenierung nicht den Eindruck, dass es zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart einen klar sichtbaren Unterschied gibt<sup>217</sup> - weder auf einer visuellen noch auf einer auditiven Ebene. Dies unterstreicht die These, dass Chilsu von seinem persönlichen historischen Trauma bis in die Gegenwart gekennzeichnet ist: Die Gleichwertigkeit der Zeitebenen lässt sich damit interpretieren, dass das persönliche Trauma seinen Ursprung in der Jugend von Chilsu hatte und dessen Identitätssuche bis zum heutigen Zeitpunkt prägt:

„[...] Ch’il-su is like a child who is placed in front of a magic mirror, where images from movie billboards, street signs, arcade games, discotheque lights, and movie posters offer multiple identities for him to fantasize about.”<sup>218</sup>

<sup>215</sup> *Chilsu and Mansu* (1988), 1;02.

<sup>216</sup> *Chilsu and Mansu* (1988), 1;02.

<sup>217</sup> Im Gegensatz zu den auffällig stilisierten politischen Flashbacks der Hauptfigur in *Black Republic*.

<sup>218</sup> Kim (2004), S. 143.

Die Amerikanisierung des Titelhelden Chilsu und sein bereits besprochener „Amerika-Fetisch“ haben somit ihren Ursprung im Kindheitstrauma des schmerzhaften Geschwisterverlusts. Tatsächlich impliziert die narrative Erinnerungskultur, die in der Heimkehr-Sequenz akzentuiert wird, ein gesellschaftliches Phänomen der Post-Koreakriegsgesellschaft. Die „G.I. Brides“, wie die Frauen stationärer US-Militär-Angehöriger abfällig bezeichnet werden, wurden in der koreanischen Kultur lange Zeit als Tabuthema gehandelt und gesellschaftlich geächtet. Yuh Ji-Jeon initiierte Anfang der 2000er-Jahre eine umfangreiche Studie zum Schicksal der „Korean military brides“ und geht dabei auch auf die vordergründige Motivation der Frauen ein, die als Ehegattinnen von Militär-Angehörigen in die USA ausgewandert sind:

„For the overwhelming majority of women, coming to America represented the fulfillment of a dream. In Korea, the women had faced dominations and deprivations stemming from poverty, patriarchy, and Korea’s subordinate status vis-à-vis Japan and the United States. [...] For all of them, it was a leap into a fairy-tale future, into the gilded America Dream. Some ninety thousand Korean women took that leap between 1950 and 1989, entering the United States as wives of American soldiers. This migration of Korean women represents about 13 percent of the nearly seven hundred thousand Koreans admitted as permanent residents between 1950 and 1990. Unlike war brides from Europe or from Asian countries such as Japan, the number of Korean military brides steadily increased until it reached a peak of forty thousand in each decade of the 1970s and 1980s.”<sup>219</sup>

Es waren gerade die 1970er und 1980er Jahre, in denen die Abwanderungswelle der koreanischen Militär-Ehefrauen ihren Höhepunkt erreichte. Also genau jene Zeit, in der der Flashback von Hauptfigur Chilsu angesiedelt ist. Chilsus ständige verbale Unsicherheiten, wegen denen er konsequent auf „Amerikanisierungen“ seines Sprachgebrauchs zurückgreift, um ein höheres Bildungsniveau zu repräsentieren, sind ein Produkt dieses Kindheitstraumas. Chilsu hofft auf eine metaphorische Wiedervereinigung mit seiner Schwester mit Hilfe von Jina und fantasiert sich mit seiner neuen Unabhängigkeit und Unbeschwertheit in die idealisierte Werbeversion des amerikanischen Traums (siehe Abb. 8).<sup>220</sup>

Selbst gegenüber der einzigen Person, die ihm vertraut, nämlich seinem Arbeitskollegen Mansu, verstrickt sich der junge Werbetexter in ein Netz aus Lügen und Halbwahrheiten. Denn trotz seiner Mentorenrolle, erfährt Mansu erst zum Schluss das volle Vertrauen seines jüngeren Schützlings. Dabei ist Mansu nicht nur beruflich deutlich erfahrener und abgeklärter als sein junger Kollege, den er zunächst eher unfreiwillig in seine Wohnung aufnimmt, sondern hat vor allem auch gelernt seine Identität vor dem eigenen Kindheitstrauma so gut es geht zu schützen.

---

<sup>219</sup> Yuh (2003), S. 223.

<sup>220</sup> Vgl. Kim (2004), S. 144f.

Wie sich im Verlauf des Films herausstellt, wird Mansus Vater schon seit fast drei Jahrzehnten als politischer Gefangener festgehalten, was bei Mansu einen psychischen Destabilisierungsprozess einleitete:

„The relationship between Man-su and his father is complicated by the political reality that has rendered the father invisible, an absence that has yet to entail a complete loss of his patriarchy that legitimates Man-su’s replacement of him as a grown-up son.“<sup>221</sup>

Der Sohn, der ohne Vater aufwächst, wird zum Einzelgänger in der Gesellschaft und hat sich die perfekte Überlebensstrategie zurecht gelegt: Um Aufträge von verschiedenen Firmen sammeln zu können, nimmt Mansu unterschiedliche Sprachakzente an, um sein jeweiliges Gegenüber zu beeindrucken. Sein Verhalten lässt verschiedene Aussagen zu seiner vermeintlichen Identitätsbildung zu, denn Mansu „verfälscht“ absichtlich seine persönlichen Wurzeln, um möglichst lukrative Aufträge zu erhalten. Dabei fördert er jedoch unbewusst die Destabilisierung seiner bereits fragilen Identität.

Trotz seines offensichtlichen Talents als Werbezeichner, das ihm in unterschiedlichen Situationen von Auftraggebern attestiert wird, gelingt es Mansu darüber hinaus nicht, sich eine soziale Identität aufzubauen. Auch seine eigentlich indifferente Einstellung gegenüber Chilsu und seinem eigenen Schicksal schlägt bei den allabendlichen Alkoholexzessen in Frustration und Wut um, in denen es Mansu sowohl physisch, als auch verbal, nicht vermag, seine innere Unruhe gegenüber seiner Umwelt zu verbergen. Ähnlich wie Chilsu unternimmt auch Mansu im Verlauf des Films eine Reise zu seinem Elternhaus, in dem er auf seine Familienmitglieder trifft. Seine politisch aktive Schwester und seine Mutter sind jedoch in erster Linie besorgt über den Gesundheitszustand des inhaftierten Patriarchen – seinem Vater.

„Sitting on the *maru*, the open wooden floor, that directly overlooks the exterior of the rural house, Man-su’s homecoming is hardly an occasion of celebration for the family. When his younger sister proposes a public petition campaign to free their father, a prisoner of conscience, Man-su tells her that it would be ‘useless’. Man-su does not believe that the time is changing, nor does he appreciate his father who spent his life in jail making the life of other family members intolerable.“<sup>222</sup>

Die Enttäuschung über das Versagen des Patriarchen und die aufgestaute Wut, die sich vor allem nach den regelmäßigen Alkoholexzessen entlädt, ist nur ein Aspekt, der Mansu eine ähnliche Disposition verleiht wie Song-chol aus *Black Republic*. Bei beiden traumatisierten

---

<sup>221</sup> Kim (2004), S. 145.

<sup>222</sup> Kim (2004), S. 145.

Männern fällt überdies die Ähnlichkeit der visualisierten Erinnerungskulturen auf, die im Folgenden thematisiert wird.



Abb. 28: Mansu in seinem Elternhaus<sup>223</sup>



Abb. 29: Erinnerungen an Jugend und Vaterbildnis<sup>224</sup>

In besagter „*Maru-Seuqenz*“, in der Mansu in sein Elternhaus zurückkehrt und mit seiner Schwester und seiner Mutter auf dem Holzflur vor dem Hauseingang speist, wendet der Werbezeichner seinen Blick in Abb. 28 auf ein Relikt im Inneren des Hauses. Die zweigeteilte Bildcollage, die vom oberen Rand der Wanddecke hängt, zeigt auf der linken Seite ein altes Schwarzweiß-Porträt von Mansus inhaftiertem Vater, während die rechte Seite aus fragmentierten Einzelbildern besteht, unter denen u.a. ein Bild des jungen Mansu mit seiner Schwester zu entdecken ist. Die Bildcollage funktioniert ähnlich wie Song-chols Mutterportrait in *Black Republic* (siehe Abb. 19) als ein visueller Code, der das Narrativ um unausgesprochene Details und eine starke Symbolik erweitert: Der Verlust der omnipräsenten Vaterfigur lässt die Familie fragmentiert und auseinandergerissen zurück. Es kommt nicht von ungefähr, dass das Portrait an der Decke montiert ist, so dass die Symbolkraft des Bildes den ganzen Innenraum von Mansus Heim „überschattet“ und tagtäglich an den schwerwiegenden Verlust des Patriarchen, in den eigenen vier Wänden, erinnert. Mansus indifferente Einstellung gegenüber den Freilassungssehnsüchten seiner Schwester und seiner Mutter sind dabei vor allem seiner klar konzipierten Persönlichkeitsstrategie geschuldet. Denn die stabilste Komponente in Mansus Identität bilden die Wut und Enttäuschung über den Verlust der Vaterfigur. Würde der Patriarch wieder seinen Platz im Familiengeflecht einnehmen, so würde Mansu seinen primären Lebensantrieb verlieren und müsste seine Identität neu ausdiskutieren. Umso eindringlicher wirkt Mansus Blick auf das Bildnis des Vaters in Abb. 28. Auch deshalb, weil Mansu bewusst nicht im Innern seines Elternhauses verharrt, sondern sich selbstbestimmt an dessen Rand positioniert.

<sup>223</sup> *Chilsu and Mansu* (1988), 1:06.

<sup>224</sup> *Chilsu and Mansu* (1988), 1:06.

Bis auf ein kurzes und frustrierendes Gespräch zwischen Chilsu und seinem Vater, erfolgt die Kommunikation zwischen den beiden traumatisierten Hauptfiguren und ihren patriarchalen Oberhäuptern nur auf indirekte Art und Weise – wie bspw. durch die beschriebenen visuellen Codes. Selbst in der Lebensrealität ihres zwischenzeitlichen Zusammenlebens ahnen Chilsu und Mansu nichts von ihren ähnlich gelagerten Problemen: Während Chilsu Mansu fast die komplette Zeit vorspielt, er würde auf Einladung seiner Schwester zusammen mit Jina in die USA auswandern, verheimlicht Mansu die Briefe, die er regelmäßig von seiner Familie erhält und die ihn über den Zustand seines Vaters informieren. Lediglich ihr Familienname bringt die beiden Werbezeichner noch mit ihren privaten Traumata in Verbindung: In der einzigen Rückblenden-Sequenz des Films, die sich mit Mansus Schicksal auseinandersetzt, wird enthüllt, dass Mansu ein lukrativer Job im Ausland verwehrt blieb, weil sein Name mit der politischen Inhaftierung seines Vaters in Verbindung gebracht wurde. Als ein Polizeiinspektor in einer anderen Szene des Films, die jeweils vollen Namen von Chilsu und Mansu ausspricht, bekräftigt er damit nicht nur die Verbindung der beiden Protagonisten zu ihren familiären Wurzeln, sondern symbolisiert damit auch die Funktionstüchtigkeit eines Staates, der sich der Geheimnisse seiner Bewohner bewusst ist. „The fathers have yet to suffer their symbolic deaths, and the Name of the Father still demands their attention.“<sup>225</sup>



Abb. 30: TV-Bericht über Selbstmörder<sup>226</sup>



Abb. 31: Mansu versteht Chilsu nicht<sup>227</sup>

Die beiden Titelhelden überwinden ihre Identitäts- und Kommunikationslosigkeit jedoch im tragischen Ende, das zuvor schon durch einige narrative Kniffe angedeutet wird. Zum einen sieht Mansu im TV einen Bericht über einen Arbeiter (Abb. 30), der aus Protest einen 50 Meter hohen Industriekamin bestiegen hat, um dann in den Tod zu stürzen. „So sinnlos“, kommentiert Mansu die Szene und wird später selbst derjenige sein, der für sein neu gefundenes Ideal in den Tod stürzt. Nur kurze Zeit später muss Mansu eine Fassade streichen, während ihm Chilsu von unten etwas zuruft. Eigentlich möchte Chilsu nur seine Freude über eine Verabredung mit Jina

<sup>225</sup> Kim (2004), S. 147.

<sup>226</sup> *Chilsu and Mansu* (1988), 0:26.

<sup>227</sup> *Chilsu and Mansu* (1988), 0:31.

teilen, die ihm in einem Telefongespräch kurz zuvor zugesagt hat. Doch Mansu „versteht“ seinen Arbeitskollegen (zumindest) verbal nicht und empfindet ihn nur als unbedeutenden bewegten Punkt an der Erdoberfläche. Die Vogelperspektive spielt auch im Finale des Films eine entscheidende Rolle, in dem Chilsu und Mansu am höchsten Punkt einer riesigen Werbereklame ihren privaten sowie politischen Frust endlich einmal in Worte verpacken können.

„The almost-nude body invites the desire of the colonized male gaze and further detracts the two painters from their realities. The film suggests that the spectacular vision of economic prosperity in the nouveau riche section of Korea can be manifested only by the skills and labor of the working class.”<sup>228</sup>

Auf dem Hochhausdach eines ökonomisch florierenden Sektors von Seoul kommt es zum besagten „Ausbruch“ von Chilsu und Mansu, die hier ihr „Schweigen“ brechen, weil sie ihre Traumata gegensätzlich anerkennen und verbalisieren können. Ihr „letzter“ diegetischer Auftrag zwingt sie eine überdimensionale Werbetafel für einen Whiskyhersteller zu zeichnen. Auf dem Plakat befindet sich ein Bikini-Model, das ein Glas Whisky in ihrer Hand hält. Als Mansu den Auftrag bei einem ehemaligen Auftraggeber akquiriert, wird er von dessen Geschäftspartner gebeten, das Werbeplakat so gut es geht zu sexualisieren: Besonders auf präzise und attraktiv gezeichnete Brüste soll Mansu bei der Anfertigung achten. So verbringen Chilsu und Mansu ihren Tag am Hochhausdach und stehen quasi im direkten „Angesicht“ mit einer Badeschönheit aus dem Westen, die für die Fußgänger und Autofahrer „am Boden“ zur maskulinen Fantasie und zur Manifestation des postmodernen Kapitalismus wird. Doch wieder einmal sind es die beiden Arbeiter, denen der „Gesamtblick“ als einziges verwehrt wird.



Abb. 32: Chilsu und Mansu zeichnen das „Whisky-Plakat“<sup>229</sup>

<sup>228</sup> Kim (2004), S. 148.

<sup>229</sup> *Chilsu and Mansu* (1988), 1:20.

Ironischerweise repräsentiert das Werbe-Whisky-Modell eine weitere Fassade des „American Dream“, den Chilsu hier nun endgültig auflöst und somit abhackt: Bei einer Flasche Reiswein beichtet er Mansu nicht nur, dass er den Brief von Mansus Schwester gelesen hat, in dem sie ihm mitteilt, dass sein Vater seinen Begnadigungsanspruch abgelehnt hat, sondern offenbart ihm, dass seine Pläne in die USA zu verreisen nur eine reine Fassade waren und die Beziehung mit Jina nun endgültig zu Ende ist. Genau in diesem Moment erhebt sich Mansu und beginnt in die Ferne loszuschreien: „All the bastards with power, education, talent, and money! You, listen up! Let me speak out loud when I am up here! I’ve got nothing to say, and yet many things to say. Who have you been fooling?“<sup>230</sup> Chilsu erhebt sich ebenfalls und stimmt mit seinen eigenen Worten in den vokalen Wutausch mit ein.

Das Ende ihrer Sprachlosigkeit und das Ablegen ihrer Traumata bedeutet für die beiden Protagonisten einen Durchbruch in ihrer Identitätsbildung, von dem ihre Umwelt jedoch nichts bemerkt. Am Fuß des Bürogebäudes versammeln sich Schaulustige, die dem Treiben der Protagonisten am Dach zusehen und sie entweder für potentielle Selbstmörder oder protestierende Arbeiter halten. Chilsus und Mansus Wutrede, die an die „Bastarde mit Macht“ gerichtet ist, verfehlt ihre eigentlichen Adressaten, weil die Worte für die Masse unter ihnen „unhörbar“ bleiben. Stattdessen zwingt der Wutausbruch die lokalen Gesetzeshüter auf den Plan, die die beiden Werbezeichner als tatsächliche Bedrohung wahrnehmen: Mansus ausufernder gestischer Ausbruch, während dem er eine *Soju*-Flasche in der Hand hält, wird von den ankommenden Polizisten als Molotowcocktail interpretiert.

Parks *Mise en Scène* akzentuiert auch visuell das „absurde Element“, das hinter der Szenerie steckt: Vor der gigantischen kapitalistischen Werbereklame sind es die zwei „Angry Korean Men“, die zwar endlich ihre Stimme gefunden haben, aber immer noch so weit von der Gesellschaftsmitte entfernt sind, dass ihre Worte einfach kein Gehör finden.<sup>231</sup> Stattdessen beginnen die „Mühlen“ des Staatsapparats zu mahlen, der, wie in einer kurzen Sequenz angedeutet wird, die beiden Aufständischen bereits „identifiziert“ hat. Tatsächlich hat die „extreme“ Reaktion der Staatsautorität auf die vermeintlichen Ruhestifter einen durchaus realistischen Hintergrund: In den 1970er und 1980er Jahren nutzten viele politische Aktivisten hohe Gebäude als Schauplatz, um öffentlich Selbstmordversuche zu inszenieren. Als in *Chilsu and Mansu* schließlich die Militärpolizei herbeigerufen wird, um die beiden so schnell wie möglich ihrer Anziehungskraft zu berauben, wird Mansu bewusst, dass er das gleiche Schicksal

---

<sup>230</sup> *Chilsu and Mansu* (1988), 1:26-1:27.

<sup>231</sup> Vgl. Kim (2004), S. 150.

erleiden wird, wie sein Vater. Auch, wenn er dessen politische Einstellung nicht teilt, ist sein Weg in die politische Gefangenschaft vorbestimmt. Um dem „Würgegriff“ des Staates zu entgehen, springt Mansu in den Tod und lässt den geschockten Chilsu zurück. In der letzten Einstellung des Films, einem Standbild, in dem Chilsu aus dem Rückfenster des Polizeiautos starrt, erblickt er Jina, die erstarrt in der Menschenmasse steht und distanzierter wirkt, als jemals zuvor. Sein Gesicht wird von einem Blitz erleuchtet: Ein Zeichen dafür, dass der unscheinbare Werbezeichner nun erstmals im Fokus der Medien und des Staates steckt. In dem Moment, in dem die zwei Arbeiter beginnen ihren Frust zu äußern, ist ihr tragisches Ende vorbestimmt.



Abb. 33: Chilsu sitzt verhaftet im Polizeiauto (Standbild)<sup>232</sup>

„The moment they begin to verbalize their frustration, in their effort to reconstitute their masculinity, they are found guilty by the state, subject to arrests and even death for a crime no one – including the state, knows exactly how to identify.“<sup>233</sup>

### 5.6 Schnittstellen der Diegese: Erinnerungsorte in *A Single Spark*

„In the discussion of the Korean labor movement after the military took power in 1961, Chon’s death is recognized as the very moment which united anti-government intellectuals and college students with the working class. It is viewed as a symbolic event in the development of the democratic labor movement, which distinguishes itself from the state corporatism of the government-backed labor movement.“<sup>234</sup>

Park Kwang-sus fünfter Spielfilm *A Single Spark* beschäftigt sich mit dem Leben und Tod des Arbeiteraktivisten Chon Tae-il, der sich am 13. November 1970 mit 22 Jahren auf dem Pyonghwa Market in Seoul das Leben nahm. Tae-il begab sich dabei zu Mittagszeit auf den lokalen „Friedensmarkt“ in Seoul, der zu dieser Zeit äußerst belebt war, und zündete sich selbst an – zuvor hatte er sich mit Benzin überschüttet und hielt währenddessen eine Buchkopie des Arbeitsgesetzes in der Hand. Binnen kürzester Zeit wurde Chon Tae-il nach seinem öffentlichen

<sup>232</sup> *Chilsu and Mansu* (1988), 1:45.

<sup>233</sup> Kim (2004), S. 151.

<sup>234</sup> Park (2000), S. 10.



Selbstmord zu einer der zentralen Figuren der Arbeiterbewegung der 1970er und 1980er Jahre stilisiert: Die linksliberale Tageszeitung *Donga Ilbo* bezeichnete den Tod des Aktivisten nachträglich als das bedeutendste koreanische Ereignis der 1970er Jahre<sup>235</sup> und alleine in den 1970er- und 1980er-Jahren soll es über 40 Fälle von ähnlichen Selbstmordversuchen junger linksradikaler Aktivisten gegeben haben.<sup>236</sup>

Der Selbstmord von Chon Tae-il kann laut Cornelißens Definition bereits als vollwertige „Erinnerungskultur“ kategorisiert werden: Der Märtyrertod des Arbeiteraktivisten hat mit unzähligen Berichten in Zeitungen und Zeitschriften Einzug ins kulturelle Gedächtnis gehalten und ist somit als bewusste „Erinnerung an historische Ereignisse, Persönlichkeiten und Prozesse zu verstehen, seien sie ästhetischer, politischer oder kognitiver Natur“<sup>237</sup> abgespeichert, die Cornelißen unter dem Begriff subsumiert. Wichtiger als die Frage, ob es sich bei diesem historischen Ereignis um eine Erinnerungskultur handelt, erscheint jedoch die Tatsache, welche unterschiedlichen Qualitäten Erinnerungskulturen annehmen und wie sie womöglich transformiert werden können – egal ob es sich dabei um einen selbst- oder fremdinitiierten Prozess handelt. Gerade der Selbstmord von Chon Tae-il wurde in der koreanischen Geschichtsschreibung in sehr unterschiedlichen Kontexten wahrgenommen: Aus Arbeitersicht war Chon einer der ersten Aktivisten überhaupt, der sich mit den Arbeitern identifizierte und konkret für bessere Arbeitsbedingungen eintrat. Aus Sicht der studentischen Aktivisten jener Zeit war Chons Selbstmord eine erste Initiative zur Vereinigung der Intellektuellenschicht mit der Arbeiterklasse. Und aus soziopolitischer Perspektive wurde Chon Tae-ils Tat nicht nur als ein Symbol des Widerstands wahrgenommen, sondern brachte den öffentlichen Fokus auf die offensichtliche Missachtung des geltenden Arbeitsrechts.

Doch es sind nicht nur unterschiedlichen Qualitäten, die je nach Blickpunkt der Institutionen, Gruppierungen oder Individuen eine unterschiedliche Gewichtung erhalten, sondern auch die materielle Umsetzung, die Erinnerungskulturen nicht nur unterschiedliche Schwerpunkte vermitteln lässt, sondern ihnen auch eine individuelle Beschaffenheit beimisst. Spricht man von der Materialität von Erinnerungskulturen, und assoziiert damit natürlich oftmals Denkmäler oder Gedenkstätten als primäre Gedenkinstanzen, so stößt man in der Analyse der Materialität von Erinnerungskulturen auf den Terminus der „Erinnerungsorte“, der weitaus mehr umfasst,

---

<sup>235</sup> Wobei natürlich der ambivalente Hintergrund einer solchen Wahl stark zu hinterfragen ist. Schließlich impliziert eine solche „Auszeichnung“ eine positive und nacheiferungswürdige Qualität eines gezielten und brutalen Selbstmordes.

<sup>236</sup> Vgl. Lankov (2011), [http://www.koreatimes.co.kr/www/news/nation/2011/01/113\\_80158.html](http://www.koreatimes.co.kr/www/news/nation/2011/01/113_80158.html).

<sup>237</sup> Cornelißen (2012), [http://docupedia.de/zg/Erinnerungskulturen\\_Version\\_2.0\\_Christoph\\_Corneli%C3%9Fen](http://docupedia.de/zg/Erinnerungskulturen_Version_2.0_Christoph_Corneli%C3%9Fen).

als eine geographische Lokalisierung einer manifesten Erinnerungskultur. Wobei es nicht nur im Hinblick auf Chon Tae-il auffällig ist, dass sich materialisierte Erinnerungskulturen geographisch meist dort manifestieren, wo ihnen eine zentrale Rolle zugeordnet werden kann. Dass eine Silhouetten-Gedenkstätte von Chon Tae-il im Jahr 2005 in der Nähe des Pyonghwa Marktes in Seoul eröffnet wurde, versteht sich angesichts der sozio-kulturellen Relevanz des Arbeitermarktes, der stellvertretend für die ausbeuterische Praxis der südkoreanischen Wirtschaftsboom-Gesellschaft der 1960er und 1970er stand, fast von selbst.<sup>238</sup>

Der Begriff des „Erinnerungsortes“ wurde vom französischen Historiker Pierre Nora geprägt. Nora setzte sich bereits in den 1970er Jahren stark mit der Idee einer kollektiven französischen Identität auseinander und orientierte sich bei seinen Forschungen an der Theorie des kollektiven Gedächtnisses von Maurice Halbwachs.<sup>239</sup> Nach Pierre Noras siebenbändigem Zentralwerk *Lieux de mémoire*, das zwischen 1984 – 1992 im französischen Sprachraum erschien, definieren Etienne François und Hagen Schulze den Erinnerungsort als „materiellen, wie auch immateriellen, langlebigen, Generationen überdauernden Kristallisationspunkt kollektiver Erinnerung und Identität, der durch einen Überschuß (sic!) an symbolischer und emotionaler Dimension gekennzeichnet, in gesellschaftliche, kulturelle und politische Üblichkeiten eingebunden ist und sich in dem Maße verändert, in dem sich die Weise seiner Wahrnehmung, Aneignung, Anwendung und Übertragung verändert.“<sup>240</sup>

Nora, wie auch François, sind sich darin einig, dass Erinnerungsorte weit über das Verständnis von Örtlichkeiten oder geographischen Punkten hinausgehen. Viel mehr hebt Nora hervor, dass sich kollektive Erinnerungen zwar in einem Ort, allerdings bspw. auch in einer Person, einem Ritual oder einem Brauch manifestieren können.<sup>241</sup> Um gemeinsame Assoziationen als Erinnerungsort definieren zu können, braucht es demnach vor allem eine begriffliche Manifestation. Nora grenzt dabei im Vorfeld den Begriff der kollektiven Erinnerung strikt von der historischen Erinnerung ab:

„Die kollektive Erinnerung ist das, was in der gelebten Erfahrung von Gruppen zurückbleibt, oder das, was diese Gruppen mit der Vergangenheit anstellen. [...] Sie entwickelt sich im Zusammenhang mit diesen Gruppen, für die sie einen sowohl unveräusserbaren als auch manipulierten Besitz bildet, ein Instrument des Disputs und der Macht und gleichzeitig als symbolischer und affektiver Einsatz im grossen (sic!) Spiel. Die historische Erinnerung ihrerseits ist einheitlich. Sie ist die Frucht einer angelernten und „wissenschaftlichen“ Tradition. Die historische Erinnerung ist

---

<sup>238</sup> Vgl. Lankov (2011), [http://www.koreatimes.co.kr/www/news/nation/2011/01/113\\_80158.html](http://www.koreatimes.co.kr/www/news/nation/2011/01/113_80158.html).

<sup>239</sup> Vgl. François (2005), S. 7ff.

<sup>240</sup> François/Schulze (2001), S. 17f.

<sup>241</sup> Vgl. Erll (2005), S. 24f.

analytisch und kritisch, klar und präzise; sie entsteht durch die Vernunft, die belehrt, ohne zu überzeugen.<sup>242</sup>

Noras Dichotomie zwischen kollektiver und historischer Geschichte ist natürlich nicht gänzlich unumstritten, da sie den sozialen, politischen und kulturellen Rahmen des Historikers ausklammert. Darüber hinaus ist gerade die Aufarbeitung von kollektiver Geschichte, die Historikern als eine der tragenden Quellen dient, durchaus umstritten: Beim Verfahren der „Oral History“ wird bspw. Zeitzeugen Raum zum Erzählen gegeben, um ihre Aussagen auf Aufnahmegeräten zu speichern und schließlich adäquat aufzuzeichnen. Als eine der tragenden Persönlichkeiten im deutschsprachigen Raum hat sich dabei der Historiker Lutz Niethammer etabliert, der Ende der 1980er eine Reihe von Zeitzeugen in der DDR zum Wesen der deutschen Geschichte befragte. Die Ergebnisse waren für viele überraschend: „Viele der befragten DDR-Bürger waren von einer antifaschistischen Lesart der Geschichte weit entfernt, und dies obwohl die Staatsführung ihre Geschichtsvermittlung fast vier Jahrzehnte lang auf ein dicht gewebtes Netz von Institutionen, Denkmälern und Riten stützen konnte.“<sup>243</sup> Niethammer konnte demnach feststellen, dass es in einer Gesellschaft, die in einem diktatorischen oder ideologischen Stil geführt wird, definitiv ein starkes Gefälle zwischen dem kommunikativen und kulturellen Gedächtnis geben kann.

Dennoch soll der Hauptaugenmerk in diesem Kapitel auf Noras Erinnerungsorten bleiben, da sie einen entscheidenden Hinweis darauf geben, wie Park Kwang-su in *A Single Spark* seine *Mise en Scène* ausrichtet: Um einen Verbindungspunkt zwischen dem Erzählstrang von Chon Tae-il zum Intellektuellen, der seine Biografie verfasst, zu setzen, arbeitet der Regisseur mit unterschiedlichen Formen von Match Cuts, die meist an spezifische diegetische Erinnerungsorte gekoppelt sind. Damit soll letztendlich auch der Akt der Annäherung zwischen dem Intellektuellen und dem Arbeiter, den Park in seinen Filmen bereits ab *Chilsu and Mansu* angedeutet hat, endgültig vollzogen werden.

Der Beginn von *A Single Spark* fungiert direkt als eine Art zeitlicher Ellipse, über die sich der Zuschauer allerdings erst im Nachhinein bewusst wird. Ähnlich wie in *Chilsu and Mansu* beginnt der Film mit einer Massenszene eines Arbeiterprotests: Es handelt sich bei den Ausschnitten tatsächlich um Archivmaterial eines Protests gegen die Unterdrückung von Arbeitern Mitte der 1990er Jahre des Korean Democratic Union Congress<sup>244</sup>. Während die Eröffnungscredits das Bildmaterial „begleiten“ wird zunächst zu keiner Zeit ersichtlich, wann

---

<sup>242</sup> Nora (1978), S. 389f.

<sup>243</sup> Moller (2010), S. 88.

<sup>244</sup> Vgl. Park (2000), S. 10.

die gezeigten Aufnahmen spielen und in welchen zeithistorischen Kontext sie einzuordnen sind. Während eine melancholische, basslastige außerdiegetische Musik das Geschehen untermalt, konzentrieren sich die Aufnahmen vor allem auf Massenszenen, wie in Abb. 34 dargestellt.



Abb. 34: Demonstration/Archivmaterial Gegenwart<sup>245</sup>



Abb. 35: Chon Tae-il entzündet die Flamme<sup>246</sup>

Die „Totale“ aus der genannten Abbildung geht schließlich in eine Schwarzblende über. Es folgt ein kurzes Schwarzbild, das zunächst durch das Klickgeräusch eines Zippo-Feuerzeugs auf der auditiven Ebene unterbrochen und durch das Bild aus Abb. 35 erweitert wird. Die kontrastreiche, halbnaher Schwarzweiß-Aufnahme zeigt Chon Tae-il im letzten Moment vor seiner „Selbstentzündung“. In einem leichten Schwenk folgt die Kadrierung der Bewegung von Chons Hand und dem Feuerzeug, das er in dieser hält, bis die Kamerabewegung in dem Moment innehält, in dem Chon ein Buch mit dem Feuer entzündet. Wie später im Film erörtert wird, handelt es sich dabei um das Labor Standard Law. Nach wenigen Sekunden, in denen die Kamera aus einer starren Perspektive das Entfachen der Flammen beobachtet, erfolgt ein harter Schnitt auf die Szene in Abb. 37: Aus einer halbtotalen Perspektive (hinter einem kleinen Wohnungsfenster) fängt die Kamera einen Mann an einem Schreibtisch auf, der in ein Buch bzw. Manuskript schreibt und schließlich nach wenigen Sekunden die Tischlampe ausknipst, als außerhalb seiner Wohnung ein Fliegeralarm ertönt.



Abb. 36: Chon Tae-il entzündet das „Law Book“<sup>247</sup>



Abb. 37: Yong-su schreibt Chons Biographie<sup>248</sup>

<sup>245</sup> *A Single Spark* (1995), 0:01.

<sup>246</sup> *A Single Spark* (1995), 0:02.

<sup>247</sup> *A Single Spark* (1995), 0:02.

<sup>248</sup> *A Single Spark* (1995), 0:02.

Mit Hilfe der präzisen Mise en Scène konstruiert Park Kwang-su bereits in den ersten Sekunden einen Bedeutungszusammenhang zwischen drei Zeitebenen, die in der Narrative eine entscheidende Rolle spielen: Das symbolische und narrative Zentrum nimmt dabei die Erzählebene von Chon Tae-il ein, die hier in Schwarzweiß gehalten ist. Sie markiert den chronologisch frühesten Punkt der Narration, aus dem alle weiteren Handlungsstränge hervorgehen. Die anfängliche Eröffnungssequenz, die den Arbeiteraufmarsch aus den 1990er Jahren zeigt, steht dabei bewusst für sich allein: Es handelt sich dabei um die einzigen verwendeten Archivaufnahmen des kompletten Films, was die kurze Sequenz auch diegetisch vom Rest der Narrative trennt. Darüber hinaus handelt es sich um eine der einzigen Sequenzen, außer dem Schluss, die einen Gegenwartsbezug hat: Die restliche Story, sowohl die des Chronisten als auch von Chon Tae-il selbst, siedelt sich über 10 Jahre vor den Protestszenen an. Dennoch schafft die Mise en Scène einen klaren Bedeutungszusammenhang zwischen den Protestszenen und Chon Tae-ils Selbstmord: Die „Betonung“<sup>249</sup> und der Fokus nach dem Schnitt liegen eindeutig auf dem Feuerzeug, das in diesem Fall den „Single Spark“ oder „ersten Funken“ nicht nur sinnbildlich repräsentiert. Es wird deutlich akzentuiert, dass die Arbeiterbewegung der Gegenwart ihren Ursprung in genau dieser Szene nahm.

Der Bedeutungszusammenhang der beiden separaten Szenen spiegelt sich auch in den Kontrasten wieder, die sowohl die Mise en Scène als auch die situative Dynamik widerspiegeln: Von einer Totalen, die den „Marsch“ eines Kollektivs, einer Masse von Arbeitern zeigt, wechselt die Kamera in eine halbnah Position, die das Gesicht von Chon Tae-il und dessen brennendes Feuerzeug zeigt. Die Bewegung reicht demnach vom Makrokosmos der Arbeiterbewegung zum Mikrokosmos ihres „Gründungsvaters“: Das Geschehen wird vom Kontrast des Farbbilds der Gegenwart zum Schwarzweißbild der Vergangenheit nur noch weiter unterstrichen. Gustave le Bon, Begründer der Massenpsychologie, beschrieb das Phänomen der Masse wie folgt:

„An einer psychologischen Masse ist das Sonderbarste dies: welcher Art auch die sie zusammensetzenden Individuen sein mögen, wie ähnlich oder unähnlich ihre Lebensweise, Beschäftigung, ihr Charakter oder ihre Intelligenz ist, durch den bloßen Umstand ihrer Umformung zur Masse besitzen sie eine Kollektivseele, vermöge deren sie in ganz anderer Weise fühlen, denken und handeln, als jedes von ihnen für sich fühlen, denken und handeln würde. Es gibt Ideen und Gefühle, die nur bei den zu Massen verbundenen Individuen auftreten oder sich in Handlungen umsetzen. Die psychologische Masse ist ein provisorisches Wesen, das aus heterogenen Elementen besteht, die für einen Augenblick sich miteinander verbunden haben, genauso wie die

---

<sup>249</sup> Vor allem der auditiven Ebene (durch das laute Klickgeräusch).

Zellen des Organismus durch ihre Vereinigung ein neues Wesen mit ganz anderen Eigenschaften als denen der einzelnen Zellen bilden.<sup>250</sup>

Das Kollektiv wird demnach zurück zum seinem individuellen Ursprung geführt. Trotz der eindeutigen Gegensätze, die auch die Schwarzblende zwischen den beiden Abschnitten suggeriert, ist es vor allem auch das Konzept der Erinnerungsorte, das die unterschiedlichen Sequenzen zusammenhält. Führt man sich noch einmal Noras Definition von Erinnerungsorten vor Augen, der darunter den „Generationen überdauernden Kristallisationspunkt kollektiver Erinnerung und Identität, der durch einen Überschuß (sic!) an symbolischer und emotionaler Dimension gekennzeichnet, in gesellschaftliche, kulturelle und politische Üblichkeiten eingebunden ist und sich in dem Maße verändert, in dem sich die Weise seiner Wahrnehmung, Aneignung, Anwendung und Übertragung verändert“<sup>251</sup>, so kann man in beiden Fällen von eindeutigen Erinnerungsorten sprechen, die sich in dem Fall in ihrem symbolischen Bedeutungszusammenhang überlagern.

Der Bedeutungszusammenhang wird jedoch durch die Szene in Abb. 37 um eine weitere Ebene erweitert. Zunächst einmal ist festzustellen, dass zwischen der letzten Einstellung von Chon Tae-ils Buchverbrennung und dem Schriftsteller am Schreibtisch ein sehr harter Schnitt verwendet wird, der in der Drastik der motivischen Verschiebung<sup>252</sup> am Ehesten eine Jump Cut-Ästhetik aufweist. Dennoch wäre der Terminus hier unangebracht, da wiederum ein starker symbolischer Match zwischen den beiden Szenen herrscht: Chon Tae-ils Buchverbrennung wird kontrastiert von dem Intellektuellen, der eine Biographie über ihn verfasst. Der Schnitt zwischen den beiden Zeitebenen, letztere spielt Mitte der 1970er Jahre ca. fünf Jahre nach Chons Selbstmord, vermittelt zwei Bedeutungszusammenhänge: Der Schriftsteller „verschriftlicht“ Chons ideologische Aktion, die letztendlich zum Höhepunkt der Arbeiterbewegung in den 1990er Jahren führt. Außerdem wird der zweite Protagonist des Films hier ebenfalls stark symbolisch eingeführt: Kim Yong-su, ein Intellektueller der die Biografie von Chon Tae-il verfasst, muss in seinem dunklen Zimmer für sein Vorgehen die Verfolgung durch das Park Chung-hee Regime fürchten, und schaltet beim ersten diegetischen Alarmzeichen die Lampe aus, um keine unnötige Aufmerksamkeit zu erwecken.

Das „Feuer“-Motiv, das in der ersten Szene von Chon Tae-ils Verbrennung eingeführt wird, findet auch in weiterer Folge Verwendung in der Diegese: In einer der zentralen Sequenzen des

---

<sup>250</sup> Le Bon (1973), S. 13.

<sup>251</sup> François/Schulze (2001), S. 17f.

<sup>252</sup> Buchverbrennung in Schwarzweiß auf der rechten Seite des Kaders in heller Ausleuchtung → Schriftsteller verfasst ein Buch auf der linken Seite des Kaders in sehr dunkler Ausleuchtung

Films verbringt Chon Tae-il mit den Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen der Nähfabrik einen Abend am Strand. Die Gruppe versammelt sich im Kreis um das Lagerfeuer. Kurz nach dem Schnitt auf die Szene beginnt Chon Tae-il mit seinem Monolog: „I am a fool. I said nothing when girls only twelve or thirteen years old were fired without compensation for catching tuberculosis from the dust. The Labor law says we have an absolute right to decent treatment as human beings. All of us in the clothing industry are fools! When we openly admit that then we can hope for a better treatment some day!“<sup>253</sup>



Abb. 38: Die Arbeiter der Nähfabrik im Kreis<sup>254</sup>



Abb. 39: Das Feuer wird angeheizt<sup>255</sup>

Die knapp einmütige Szene vom Beginn von Chon Tae-ils Monolog bis zum Entfachen des Feuers ist als One-Take inszeniert: Die zunächst starre Halbtotalen, die das Kreismotiv der zusammensitzenden Arbeiter auffängt, beginnt zunächst sich Chon zu nähern und beschreitet dann einen leichten Schwenk nach links, um die Blicke der Näherinnen und Näher aufzufangen. Ihr Sichtfeld ist augenscheinlich auf das leicht flackernde Feuer gerichtet, ihr mimischer Ausdruck weist auf eine Ernsthaftigkeit und Benommenheit hin. Die Kamera bestreitet in der Folge einen weiteren Schwenk nach rechts, vorbei an Chons sitzendem Körper, bis sie schließlich in der starren, halbnahen Einstellung in Abb. 39. anhält. Chons Arbeitskollege gießt nach dessen Rede (vermutlich) Reisschnaps in das Feuer, was die Flammen zum Aufflackern bringt.

Die symbolische Relevanz der Szene ergibt sich vor allem aus den Ergebnissen der Analyse der Anfangssequenz: Aus dem ersten „Funken“ ist nun ein brennendes Feuer geworden, was vor allem der Tatsache zu Grunde liegt, dass Chon mit seinem Monolog hier seine unmittelbaren Gleichgesinnten und Mit-Leidtragenden erreicht. Der deutsche Terminus „Brandrede“ liefert dabei wohl die klarste und triftigste Umschreibung des Geschehens. Darüber hinaus etabliert

<sup>253</sup> A *Single Spark* (1995), 0:36f.

<sup>254</sup> A *Single Spark* (1995), 0:36.

<sup>255</sup> A *Single Spark* (1995), 0:37.

der Regisseur hier neben der Wiederaufnahme der „Feuer“-Symbolik auch eine weitere Ebene der ebenfalls zu Beginn angedeuteten „Kreissymbolik“:

„Der Kreis bedeutet deshalb auch Schutz, bedeutet Geborgenheit, steht für das Einschließende. Er steht für den Schutz, den die Mutter dem ungeborenen Leben bietet; als Ring steht er für die gegenseitige Fürsorge der Eheleute, als Sternenkranz auf der Europaflagge steht er für die Einheit der Völker. Im Freundeskreis fühlt man sich geborgen, im Landkreis zu Hause. Wer sich bei magischen Riten innerhalb eines gezogenen Kreises befindet, dem können böse Mächte nichts anhaben.“<sup>256</sup>

Diese allgemeine Aussage von Nicolai Schwabensky soll lediglich einen kurzen Kontext dazu geben, wie präsent die Kreissymbolik in unserem Alltag ist. Der Kreis ist eines der wenigen perfekten und stabilen geometrischen Gebilde und kreist immer um einen Mittelpunkt, der von der gesamten Fläche der Kreisumlaufbahn jeweils gleich „weit“ entfernt ist. Das Zentrum bildet in diesem Fall das auflodernde Feuer, das von einem Mitglied der „Kreisumlaufbahn“ angefacht wird. Deutlich wird hier auch die Rolle von Chon Tae-il: Genauso wie alle anderen Arbeiterinnen und Arbeiter, findet er sich im Kreis ein und bildet gemeinsam mit seinen Mitarbeitern den stabilen Verbund. Vergleicht man Chons Rolle bspw. mit der, des Intellektuellen Ki-yong aus *Black Republic*, so wird deutlich, dass Chon von Beginn seines Einsatzes an für die Arbeiter ein Teil ihrer Bewegung war. Die Kreismetaphorik eröffnet noch einen weiteren Bezugspunkt zum Beginn des Films: Die zentrale Einstellung der archivierten Massenszenen zeigt in Abb. 34 eine „tanzende“ Menge vor dem kollektiven Massenaufmarsch in einer Kreisform. Wiederum wird ein symbolischer Bezug von Chons individuellen Bemühungen, um das Arbeitsgesetzbuch einzuhalten, den demonstrierenden Massen 20 Jahre später entgegengesetzt.

Die symbolischen Überschneidungen und Bedeutungszusammenhänge, die Park Kwang-su in seinem Film zwischen verschiedenen Zeitebenen konstruiert, intensiviert er in den Sequenzen, in der Chronist Kim Yong-su auf den Spuren von Chon Tae-il wandert: Dabei kreierte er „Schnittstellen“ zwischen den beiden primären Erzählebenen, die sich spezifisch an Erinnerungsorten, die eine große emotionale Relevanz zwischen den beiden Zeitebenen inne haben, manifestieren. Ein erstes Beispiel für diese Vorgehensweise äußert sich beim Besuch von Kim Yong-su in der Nähfabrik am Pyonghawa-Markt, vor der sich Chon letztendlich entzündet hat. Kim besucht die Fabrik zu Recherchezwecken. Sein Blick streift in den engen Gängen umher. Er öffnet schließlich eine verschlossene Tür einen Spalt weit, woraufhin sein

---

<sup>256</sup> Schirawski, <http://www.pm-magazin.de/a/der-kreis>.



Blick auf den schmalen Raum fällt, in dem sich die Arbeiterinnen und Arbeiter aufhalten und ihren Job verrichten.



Abb. 40: Näherinnen und Aushilfen<sup>257</sup>



Abb. 41: Stoffsortierer beim Arbeiten<sup>258</sup>

Die Kamera fängt dabei die Enge des Interieurs auf, die von den wuseligen Bewegungen der zumeist weiblichen und sehr jungen Arbeiterinnen kontrastiert wird. Auch die Kamera ist in ständiger Bewegung und fixiert schließlich, nach einem Linksschwenk durch die gesamte Breite des Innenraums, am oberen Kaderrand den Posten des Stoffsortierers und seines Assistenten – Chons primäre Arbeitsstätte zu Beginn seiner Dienstzeit in der Nähfabrik.



Abb. 42: Yong-su verschwindet in der Dunkelheit<sup>259</sup>



Abb. 43: Die Nähfabrik zu Chons Zeit<sup>260</sup>

Der nächste Schnitt aus Yong-sus subjektiver Perspektive erfolgt im 180°-Winkel auf Yong-su selbst (Abb. 42), der, wie es hier scheint, nun selbst zum Beobachtungsgegenstand wird. Während er weiterhin in Richtung Kameraposition blickt, verschwindet er in einer langsamen und sanften Bewegung in den kleinen Schatten, den der Türspalt auf ihn wirft. Als der Schatten sein Gesicht und seine Statur komplett bedeckt, folgt ein Schnitt auf eine längs-gerichtete Halbtotale, die fast den kompletten Innenraum der Nähfabrik ablichtet. Der Sprung in der Zeitebene folgt hier der bilddramaturgischen Narrative: Der „Beobachter“ Yong-su sieht den Ist-Zustand der Fabrik, die sich seit Chons Tod kaum verändert hat. Um die Geschichte des Arbeiter-Märtyrers rezitieren zu können, tritt er als narratives Element zurück, in den Schatten

<sup>257</sup> *A Single Spark* (1995), 0:13.

<sup>258</sup> *A Single Spark* (1995), 0:14.

<sup>259</sup> *A Single Spark* (1995), 0:13.

<sup>260</sup> *A Single Spark* (1995), 0:13.

der Tür, und eröffnet somit die zentrale Handlung rund um Chon Tae-il und dessen Beginn seiner Arbeiterinitiative.

Die Continuity, die der Film hier zwischen den beiden Zeitebenen entwickelt, ist nicht nur das Ergebnis einer zusammenhängenden Narrative zwischen den beiden Hauptfiguren: Auch die Theorie von Pierre Noras Erinnerungsorten kommt hier erstmals richtig zum Tragen. Die emotionalisierten „Örtlichkeiten“ binden in diesem Fall die Schnittstelle zwischen Vergangenheit und Moderne, ohne dass ein erzählerischer Wechsel bspw. durch eine Schwarzblende oder durch ein anderes Stilmuster, das ansonsten eine Rückblende ankündigen würde, erzeugt werden muss. Die Schwierigkeit, das Erzählphänomen adäquat zu deklarieren ergibt sich aus den eingeschränkten Termini für diese symbolische Form der assoziativen Montage: Weder der Terminus „Match Cut“, geschweige denn „Graphic Match“, werden dem „Zeitsprung-Schnitt“ gerecht, weil sie sich viel stärker an einer formellen Ähnlichkeit des Bildkaders orientieren, als an einer assoziativ narrativen Fortsetzung des Ereigneten.

Die Erinnerungsorte, die Protagonist Yong-su aufsucht, fungieren dabei als erzählerische Katalysatoren für den Fortlauf des Narrativs: Als Kim in einer der darauffolgenden Szenen das Dach der Nähfabrik aufsucht, auf dem die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter ihre kurzen Mittagspausen verbracht haben, verläuft das Geschehen nach einem ähnlichen Schnitt- und Strukturmuster, wie der Zeitsprung in der vorherigen Sequenz.



Abb. 44: Das Dach in der diegetischen Gegenwart<sup>261</sup>



Abb. 45: Das Dach zu Chons Zeit<sup>262</sup>

Die Kamera bestreitet einen 180°-Schwenk über das gesamte Dach, der der subjektiven Perspektive von Kim Yong-su entspricht. Jedoch findet sich in der Positionierung von Yong-su eine Besonderheit wieder: Der Schwenk der Kamera beginnt aus einer Position, die sich etwas links von Yong-sus Schulter befindet und endet schließlich nach einem durchgehenden Schwenk rechts von seinem Körper, was den Eindruck einer absichtlich initiierten Diskontinuität erweckt. In diesem Ausschnitt erscheint zu den diegetischen

<sup>261</sup> *A Single Spark* (1995), 0:16.

<sup>262</sup> *A Single Spark* (1995), 0:17.

Gegenwartsbildern<sup>263</sup> erstmals auf der auditiven Ebene ein Off-Kommentar: Es handelt sich hierbei um einen Ausschnitt aus einem Interview, das Yong-su mit der Mutter von Chon Tae-il in der Diegese führt. Das narrative Muster erinnert stark an die Vorgehensweise der „Oral History“ und fällt somit in den Bereich zwischen kultureller und kommunikativer Erinnerung, wie ihn auch bspw. Harald Welzer bereits untersucht hat:

„Das Zusammenspiel von kultureller und kommunikativer Erinnerung im Kontext von intergenerationeller Tradierung in Familien zeigt die Studie des Sozialpsychologen Harald Welzer u.a., die der Erinnerung an den Nationalsozialismus nachgeht (Welzer u.a. 2008). Die Studie illustriert, dass Geschichten und Erlebnisse aus der Vergangenheit nicht in fixierter Form weitergegeben werden, sondern bereits beim Hören wie beim Kommentieren und Nacherzählen mit eigenem Sinn versehen und so verändert werden.“<sup>264</sup>

Moller betont in diesem Zitat nach Welzer die starke subjektive Einfärbung von Erinnerungen bei ihrer Wiedererzählung. Dies gibt einen entscheidenden Hinweis auf die nachfolgende Sequenz: Denn wiederum ist die Kamera auf den Blick des Intellektuellen fokussiert bevor der Film einen Schnitt auf die Szene in Abb. 45 macht, bei der die Gespräche zwischen Chon und seinen Kollegen aufgefangen werden. Über ihre strukturelle Gemeinsamkeit hinaus belegen die zwei Szenen einen entscheidenden weiteren Verknüpfungspunkt, der die beiden zeitlich getrennten Erzählstränge trennt: Der Fokus auf den Blick von Kim Yong-su deutet an, dass die Erzählstruktur rund um Chon Tae-il und seinen Tod vom subjektiven Blick ihres Verfassers geprägt ist.

*A Single Spark* deutet damit eine zentrale Fragestellung, die in der Diskussion um Erinnerungskulturen und das kollektive Gedächtnis immer wieder zu einem der zentralen Diskussionspunkte wird: Inwiefern sind die textuellen Manifestationen des kulturellen Gedächtnisses, zu denen ja bspw. auch der Film gehört, als verlässlich anzusehen? Geht man zurück auf Welzers Beispiel der familiären Oral History, in der bspw. gezielt Familienmitgliedern ein „sozialer Rahmen“ zugewiesen wurde, der sie von einer Mittäterschaft während dem NS-Regimes freisprechen sollte, konstatiert Moller:

„Erst dadurch, dass der primär auf der Ebene der öffentlichen Erinnerungskultur thematisierte verbrecherische Charakter des NS-Regimes anerkannt wird, entsteht die Notwendigkeit, Familienloyalität und historisches Wissen in Einklang zu bringen. In der Interaktion zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis wird allerdings nicht ein Narrativ von einer Ebene auf die nächste übersetzt bzw. gesendet, sondern die

---

<sup>263</sup> Die deshalb so bezeichnet werden, da die Erzählstruktur um Kim Yong-su, der die Biographie von Chon Tae-il verfasst, den Ausgangspunkt der Narration bildet.

<sup>264</sup> Moller (2010), S. 89.

Resonanz des kulturellen Gedächtnisses zeigt sich hier in nicht-intendierten familienbiographischen Sinnkonstruktionen.<sup>265</sup>

Mollers bzw. Welzers Schlussfolgerungen lassen sich auch auf die Vorgehensweise von *A Single Spark* und Park Kwang-sus Filme im Generellen ableiten: Dadurch, dass Park Kwang-su einer der ersten koreanischen Filmemacher des New Korean Cinema war, der die traumatische koreanische Historie als Hintergrund für seine Filme benutzte und sie als kulturelles Gedächtnis verarbeitete, schafft er mit seinen Filmen überhaupt erst die Möglichkeit, über die Subjektivität und das soziale Dispositiv des Erzählers reflektieren zu können.

Somit wird auch der Intellektuelle in Park Kwang-sus Film zum „Schatten“ des Arbeiters, seinem Beobachter und letztendlich auch seinem Chronisten. Als sich Yong-su zu Beginn des Films in die Dunkelheit zurückstiehlt (Abb. 42), um als stiller Beobachter den Beginn von Chon Tae-ils Aktivitäten zu porträtieren, nimmt er sich bewusst zurück. Im späteren Verlauf des Films, als er selbst um seine Enttarnung fürchten muss, ändert sich seine Position und wird durch eine Steigerung der „Schattenmetapher“ visualisiert: Chon Tae-il hält Einzug in die diegetische Gegenwart und „führt“ seinen Chronisten in seine Vergangenheit.



Abb. 46: Tae-il dreht sich um - Farbe<sup>266</sup>



Abb. 47: Tae-il geht den Weg weiter - Schwarzweiß<sup>267</sup>

In dieser Szene, die nach narrativ nach Chon Tae-ils Rauswurf in der Nähfabrik steht, erscheint Kim Yong-su eines Abends der Geist des Märtyrers. Yong-su folgt Chon Tae-il in der direkt anschließenden Szene auf einem Pfad aus einer subjektiven Kameraperspektive. Nach einigen Sekunden dreht sich Chon Tae-il um und schaut bewusst in die Kamera. In diesem Moment „entfärbt“ sich der Kader: In einigen wenigen Augenblicken wechselt die Farbe verlaufsmäßig auf Schwarzweiß – ohne dass die Sequenz dabei geschnitten wird. Erstmals ist der Verlauf zwischen den zwei zeitlich getrennten Zeitebenen „flüssig“: Chon Tae-il ist das verbindende Element, das den Weg von der Gegenwart in die Vergangenheit für den Chronisten weist. Wiederum wird hier die subjektive Perspektive als Beobachterposition eingenommen: Yong-

<sup>265</sup> Moller (2010), S. 89.

<sup>266</sup> *A Single Spark* (1995), 0:57.

<sup>267</sup> *A Single Spark* (1995), 0:57.

su wandert in einem gewissen Sicherheitsabstand zu seinem Subjekt, doch sein Pfad verläuft absolut identisch mit dem von Chon Tae-il.

Die endgültige Vereinigung des Intellektuellen mit dem Arbeiter vollzieht der Film am Ende: Nach der Darstellung des Selbstmords von Chon Tae-il in der Diegese kehrt Yong-su in der folgenden Szene an den Pyonghwa Markt zurück und setzt sich auf eine Parkbank. Es ist offensichtlich, dass es sich diesmal um dieselbe Zeitebene Mitte der 1990er Jahre handeln muss, die schon zu Beginn des Films in Form der protestierenden Archivbilder zu sehen war. Als Yong-sus Blick über den Platz schweift, an dem sich Chon Tae-il nicht nur das Leben genommen, sondern auch einen Streik initiiert hat, erblickt er einen jungen Mann, der die Biographie über Chon Tae-ils Leben in den Händen hält. Zunächst beginnt der Mann sich von der Kamera wegzubewegen, bis er schließlich nach kurzer Zeit stehen bleibt und sich umdreht: Es ist Chon Tae-il selbst. Sein Bildnis in einem Standbild markiert das Ende des Films und die schlussendliche Vereinigung des Intellektuellen mit dem Arbeiter.

## 6. Schlussbetrachtung

Nach einer ausgiebigen Sichtung unterschiedlicher Filmbeispiele stand im Vorfeld dieser Arbeit die Beobachtung im Raum, dass das Kino der Republik Korea vor allem in den 1980er und 1990er Jahren eine starke Tendenz dazu aufwies, sich mit der Historie des Landes auseinanderzusetzen und diese auf eine eigenständige Art und Weise zu reflektieren – eine Tendenz, die sich in den Filmen zu Zeiten der ersten Militärdiktatur noch nicht ausmachen ließ. Lee Chang-dongs *Peppermint Candy* diente dieser Beobachtung als Ausgangspunkt, um einen Blick zurück auf eine zeithistorische Ära der koreanischen Geschichtsschreibung zu werfen, die durch immense politische Veränderungen gekennzeichnet war und damit auch die Filmgeschichtsschreibung des Landes nachhaltig beeinflusste. Dass die zeitgeschichtlichen Vorkommnisse auf der koreanischen Halbinsel schon immer einen sehr starken Einfluss auf die Entwicklung der Kinematographie hatten, wurde im zweiten Kapitel dieser Arbeit umfassend nachgewiesen. Von den Anfängen eines Propaganda-Kinos der japanischen Besatzer, über ein stark nationalistisch geprägtes Kino, das 1926 mit *Arirang* seinen frühen Höhepunkt erlebte, bis hin zu einer kurzen Blütezeit im Liberalisierungskino der Nachkriegsjahre, wurde ein relativ eindeutiges Bild der koreanischen Filmindustrie gezeichnet: In der Suche nach ihrer nationalen Identität wurde sie stets von den regierenden politischen Systemen und Parteien beeinflusst und an einer nachhaltigen Entwicklung gehindert. Dafür lieferte auch das im Jahr 1962 eingeführte Motion Picture Law einen nachhaltigen Beweis: Offiziell eingeführt als „Schutzmaßnahme“ für die koreanische Kinokultur, verhinderte es letztendlich wegen den stark restriktiven Zensurmaßnahmen sowie dem aufwändigen und kostspieligen Registrierungsprozess die Weiterentwicklung einer ganzen Filmindustrie – und das alles letztendlich nur, um einen möglichst kostengünstigen und effizienten Kontrollapparat aufzubauen.

Wie in Kapitel 3 beschrieben, waren auch die 1980er Jahre zunächst von Unsicherheit im Land und in der Filmindustrie bestimmt: Nachdem sich Chun Doo-hwan mit einem Militärputsch an die politische Spitze gesetzt hatte, schockierte er mit dem gewaltsamen Niederschlag einer Studentendemonstration in der koreanischen Metropole Gwang-ju und wollte dadurch, auch aus Angst vor einer Invasion aus dem Norden, Stärke beweisen. Zwar begann in den 1980ern der großflächige, wirtschaftliche Aufstieg Südkoreas, doch auch in der Filmindustrie zeigte sich die Ambivalenz dieser Entwicklungen: Die neu konzipierte Liberalisierungspolitik umschloss zwar die Bildung von Mitternachtskinos, die stark sexualisierte Filme vorführten, doch dabei blieb die lokale Filmindustrie wieder einmal auf der Strecke. Erst Ende der 1980er Jahre begann die Demokratiebewegung auch in der Filmindustrie erste Früchte zu tragen, wenngleich die

Lage bis zum Ende der 1990er Jahre und der Abschaffung der Zensur immer noch äußerst diffizil blieb.

Es ist höchstwahrscheinlich gerade dieser Umstand, der die Filmbeispiele von Park Kwang-su so wertvoll für die Untersuchung dieser Arbeit machte. Gerade, weil das Public Ethics Committee bis Ende der 1990er Jahre eigenständig fungierte und trotz einer demokratisch gewählten Regierung politisches Kino weiterhin zensierte, musste Park Kwang-su auf suggestivere ästhetische und narrative Mittel zurückgreifen, um die Kritik seiner traumatisierten Hauptfiguren gegenüber dem politischen System zu äußern. Schon die zu Beginn von Kapitel 5.2 analysierte Intro-Sequenz von *Black Republic* spiegelte die ungewöhnliche Herangehensweise an die eigentlich typisch koreanische Drama-Struktur wieder: Der Fokus der Mise en Scène auf die Ästhetisierung einer Western-Trope, die dazu diente, die Vereinsamung des Protagonisten und seine „Denial-Attitüde“ gegenüber seiner politischen Vergangenheit einzuführen, war in ihrer ästhetischen Konzeption im koreanischen Kino einzigartig. Auch die Thematisierung der symbolischen Identitätslosigkeit des Protagonisten spielte in den Überlegungen des Kapitels eine zentrale Rolle: TV-Bilder eines Massenprotests triggerten bei einem der Protagonisten aus *Black Republic* in einer zentralen Sequenz des Films eine Erinnerung, die sich trotz ihres individuellen Charakters ästhetisch kaum von den vorherigen Archivbildern unterschied. Hier prallten die von Aleida Assmann und Jan Assmann konzipierten Modi des kommunikativen Gedächtnisses und des kollektiven Gedächtnisses zusammen und bildeten eine neue Hybridform, die Park in seinen Film integrierte. Halbwachs' Theorie des kollektiven Gedächtnisses wurde in diesem Kontext ebenfalls bestätigt und angewendet.

In Kapitel 5.3 befasste sich die Arbeit hingegen mit dem ungewöhnlichen Beginn von Parks erstem Film *Chilsu and Mansu*. Mit Hilfe einer Sequenzanalyse wurde hier wiederum festgestellt, dass das politische Trauma der Teilung Koreas die Grundlage für das persönliche Trauma des Protagonisten bildet. Mit Hilfe von audiovisuellen Codes wie Sirenengeheul, dokumentarisch anmutende Szenen von nervösen Polizisten etc., wurde in diesem Beispiel an die ständige politische Bedrohung aus dem Norden erinnert und somit ein Grundstein für die spätere thematische Verlagerung zur Entmaskulinisierung der Hauptfigur gelegt. Diese wurde in den Kapiteln 5.4 und 5.5 wieder aufgegriffen, die sich vorwiegend auf die männlichen Protagonisten in *Chilsu and Mansu* und *Black Republic* fokussierten. Hier baute die Arbeit auf den Forschungen von Kim Kyung Hyun auf, der sich in seiner wissenschaftlichen Gender-Analyse *The remasculinization of Korean Cinema* vor allem mit den

Maskulinitätsdarstellungen im New Korean Cinema auseinandersetzte. Es wurde festgestellt, dass die männlichen Protagonisten in den beiden Filmen durch die Reflexion und den Konsum der visualisierten Männlichkeitsideale meist an ihre eigenen persönlichen Traumata erinnert wurden, die vor allem mit der Abwesenheit des Patriarchen oder dem Verlust der Mutterfigur zusammenhingen. Dies äußerte sich nicht nur im Verhalten der Figuren, sondern wurde im Fall von *Chilsu and Mansu* auch über Rückblenden kommuniziert, die sich visuell nicht vom Narrativ abheben und somit eine Gleichgewichtung der Zeitebenen signalisierten.

Das letzte Kapitel der Analyse widmete sich ausschließlich Park Kwang-sus *A Single Spark*. Grundlage zur Analyse bildete in diesem Kapitel die Theorie von Pierre Nora, der als Erweiterung des Erinnerungskulturbegriffs die Erinnerungsorte als generationsübergreifenden Fixpunkt kollektiver Erinnerung bezeichnete. In der Analyse verschiedener Sequenzen, in denen die zwei zentralen Handlungsstränge durch die *Mise en Scène* miteinander verbunden waren, konnte festgestellt werden, dass die Erinnerungsorte auch als Begegnungsorte der beiden Protagonisten fungierten. Sie wurden dabei zu Schnittstellen der Diegese, in denen sich Bedeutungszusammenhänge überlagerten, und bildeten letztendlich den Raum, in dem sich der Intellektuelle dem Arbeiter annäherte, wie es Park Kwang-su bereits seit *Black Republic* andeutete. Zusätzlich beinhaltete *A Single Spark* motivische Überlagerungen, die Sinnzusammenhänge zwischen den unterschiedlichen Zeitebenen evozierten.

Generell muss festgehalten werden, dass Park Kwang-su Erinnerungskulturen und die Fragen nach einem kollektiven Gedächtnis und einer kollektiven Identität auf sehr unterschiedliche Art und Weise in seinen Filmen akzentuierte. Es wäre in einem weiteren Schritt natürlich spannend festzustellen, inwieweit es weitere Filmemacher des frühen New Korean Cinema gibt, die auf ähnliche Art und Weise die starken Umwälzungen der Historie in ihren Filmen verarbeiteten. Dazu gäbe es beispielsweise die Möglichkeit von dem Œuvre eines einzelnen Regisseurs wegzugehen und sich stattdessen mit der filmischen Darstellung eines einzelnen historischen Ereignisses zu befassen. *Peppermint Candy* von Lee Chang-dong und *A Petal*<sup>268</sup> von Jang Sun-woo würden sich mit ihrem inhaltlichen Schwerpunkt auf dem Massaker von Gwang-ju Anfang der 1980er Jahre genau dazu eignen.

Eine weitere Möglichkeit der Auseinandersetzung mit Erinnerungskulturen würde auch eine Untersuchung von *Sopyonje*<sup>269</sup> des koreanischen Regisseurs Im Kwon-taek anbieten, der mit

---

<sup>268</sup> Regie: Jang Sun-woo. Produktion: Miracin. Südkorea 1996.

<sup>269</sup> Regie: Im Kwon-taek. Produktion: Taehung Pictures. Südkorea 1993.



seinem Film Anfang der 1990er Jahre einen enormen Publikumserfolg landete. Dabei reflektiert der Film die Rolle von traditionellen koreanischen Kunstformen, die aus der damaligen Alltagskultur bereits fast vollständig verschwunden waren. Inwiefern leistete der große Erfolg von *Sopyonje* einen Beitrag zur Materialisierung und Modernisierung von materiellen Erinnerungskulturen, die trotz ihrer kulturellen Bedeutung aus dem kulturellen Gedächtnis fast verschwunden waren?

Dies sind nur zwei Beispiele für zentrale Themen zur ersten Welle des New Korean Cinema, die für die Medien- und Kulturforschung von großer Relevanz sein könnten. Da die Erforschung des New Korean Cinema im Zeitraum zwischen 1980-2000 noch in den Kinderschuhen steckt, bleibt nur zu hoffen, dass die Erinnerung an eine der turbulentesten Zeiten in der koreanischen Geschichte auch in der Zukunft nicht zur „Vergessenskultur“ wird.

## 7. Mediagraphie

Assmann, Aleida (2003). *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck.

Assmann, Aleida (2006). *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Beck.

Assmann, Jan (1992). *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck.

Cornelißen, Christoph (2012). *Erinnerungskulturen, Version: 2.0*. Zugriff am 01.12.2014 unter [http://docupedia.de/zg/Erinnerungskulturen\\_Version\\_2.0\\_Christoph\\_Corneli.C3.9Fen?oldid=97392](http://docupedia.de/zg/Erinnerungskulturen_Version_2.0_Christoph_Corneli.C3.9Fen?oldid=97392)

Erl, Astrid (2005). *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler.

François, Etienne, & Schulze, Hagen (2001) (Hrsg.). *Deutsche Erinnerungsorte. Band 1*. Beck: München.

François, Etienne (2005). Pierre Nora und die „Lieux de mémoire“. In: Nora, Pierre (Hrsg.). *Erinnerungsorte Frankreichs*. München: Beck. S. 7-14.

Halbwachs, Maurice (1991). *Das kollektive Gedächtnis*. Stuttgart: Enke.

Han, Aaron, & Joon, Magnan-Park (2005). *Peppermint Candy: The will not to forget*. In: Shin, Chi-Yun, & Stringer, Julian (Hrsg.). *New Korean Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press. S. 159-169.

Heo, Uk, & Roehrig, Terrence (2010) (Hrsg.). *South Korea since 1980*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hermann, Judith (1993). *Die Narben der Gewalt*. München: Kindler.

Hockerts, Hans G. (2002). Zugänge zur Zeitgeschichte. Primärerfahrung, Erinnerungskultur, Geschichtswissenschaft. In: Jarausch Konrad H., & Sabrow, Martin (Hrsg.). *Verletztes Gedächtnis. Erinnerungskultur und Zeitgeschichte im Konflikt*. Frankfurt am Main: Campus-Verlag. S. 39-73.

Hume, David (1979). *A treatise on human nature*. Oxford: Clarendon Press.

Hwang, Dong-mi (2001). *An Analysis of the Structure of the Korean Film Industry*. Seoul: Korean Film Commission Research.

Im, Sang-hyeok (2007). The Transition from Censorship to the Rating System. In: Kim, Mi-hyön (Hrsg.). *Korean cinema: from origins to renaissance*. Seoul: CommBooks. S. 366-367.

Jay, Kim (2007). Motion Picture and Film Censorship Regulation. In: Kim, Mi-hyön (Hrsg.). *Korean cinema: from origins to renaissance*. Seoul: CommBooks. S. 51-52.

Jeffords, Susan (1989). *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War*. Indiana: Bloomington.

Kim, Hyae-joon (2007a). The Change in the Distribution System and a New Structure. In: Kim, Mi-hyön (Hrsg.). *Korean cinema: from origins to renaissance*. Seoul: CommBooks. S. 367-369.

- Kim, Hyaе-joon (2007b). The WTO System and the Reorganization of Film Promotion Policy. In: Kim, Mi-hyön (Hrsg.). *Korean cinema: from origins to renaissance*. Seoul: CommBooks. S. 364-365.
- Kim, Jong-woon (2007). The Exhibition of Moving Pictures. In: Kim, Mi-hyön (Hrsg.). *Korean cinema: from origins to renaissance*. Seoul: CommBooks. S. 17-21.
- Kim, Kyung Hyun (2004). *The remasculinization of Korean Cinema*. Durham: Duke University Press.
- Kim, Kyung Hyun (2011). *Virtual Hallyu. Korean Cinema of the Global Era*. Durham: Duke University Press.
- Kim, Mee-hyun (2007). The Film Industry Stagnates and the Impact of Television. In: Kim, Mi-hyön (Hrsg.). *Korean cinema: from origins to renaissance*. Seoul: CommBooks. S. 232-235.
- Kim, Young-jin (2007a). The Advent of the Korean New Wave. In: Kim, Mi-hyön (Hrsg.). *Korean cinema: from origins to renaissance*. Seoul: CommBooks. S. 327-330.
- Kim, Young-jin (2007b). New Generation Producers' Concept Movies. In: Kim, Mi-hyön (Hrsg.). *Korean cinema: from origins to renaissance*. Seoul: CommBooks. S. 335-337.
- Koselleck, Reinhart (2001). Gebrochene Erinnerung? Deutsche und polnische Vergangenheit. In: *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 2000*. Göttingen. S. 19-32.
- Kühner, Angela (2002). *Kollektive Traumata. Annahmen, Argumente, Konzepte*. Berlin: Berghof Report Nr. 9.
- Lankov, Andrei (2011). *Labor activist Chon Tae-ils death: a wake-up call*. Zugriff am 03.01.2015 unter [http://www.koreatimes.co.kr/www/news/nation/2011/01/113\\_80158.html](http://www.koreatimes.co.kr/www/news/nation/2011/01/113_80158.html)
- Le Bon, Gustave (1973). *Psychologie der Massen*. Stuttgart: Kröner.
- Lee, Chang-dong (Regie) (1999). *Peppermint Candy*. [DVD-Video]. Third Window.
- Lee, Claire (2012). *Korean films of the '80s: Why so erotic?* Zugriff am 23.11.2014 unter <http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20120708000172&mod=skb>
- Lee, Hyang-jin (2000). *Contemporary Korean Cinema. Identity, culture and politics*. Manchester: Manchester University Press.
- Lee, Yeon-ho (2007). The 3S Policy and Erotic Films. In: Kim, Mi-hyön (Hrsg.). *Korean cinema: from origins to renaissance*. Seoul: CommBooks. S. 277-279.
- Lee, Young-il (1988). *The history of Korean cinema*. Seoul: Motion Picture Promotion Corporation.
- Levy, Daniel (2010). Das kulturelle Gedächtnis. In: Gudehus, Christian, & Eichenberg, Ariane, & Welzer, Harald (Hrsg.). *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler. S. 93-101.
- Locke, John (1689): An essay concerning human understanding. In: Nidditch, Peter H. (1979) (Hrsg.). *The Clarendon edition of the works of John Locke*. Oxford: Oxford University Press.
- Lu, Sheldon Hsiao-peng (1997). Chinese Cinemas (1896-1996) and Transnational Film Studies. In: Lu, Sheldon Hsiao-peng (Hrsg.). *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*. Honolulu: University of Hawaii Press. S. 1-34.

- Martschukat, Jürgen & Stieglitz, Olaf (2008). *Geschichte der Männlichkeiten*. Frankfurt/Main: Campus-Verlag.
- Mead, George Herbert, & Morris, Charles W. (1973) (Hrsg.). *Geist, Identität und Gesellschaft: aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mehnert, Antonia (2012). „Ou libéré?“ Transnational Trauma in *Breath, Eyes Memory* by Edwidge Danticat. In: Siewert, Stephanie & Mehnert, Antonia (Hrsg.). *The Morbidity of Culture. Melancholy, Trauma, Illness and Dying in Literature and Film*. Frankfurt/Main: Internationaler Verlag der Wissenschaften. S. 37-54.
- Min, Eungjin, & Joo, Jinsook, & Kwak, Han Ju (2003) (Hrsg.). *Korean film. History, resistance and democratic imagination*. Westport: Praeger.
- Moller, Sabine (2010). Das kollektive Gedächtnis. In: Gudehus, Christian, & Eichenberg, Ariane, & Welzer, Harald (Hrsg.). *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler. S. 85-92.
- Niethammer, Lutz (1995). Diesseits des „Floating Gap“. Das kollektive Gedächtnis und die Konstruktion von Identität im wissenschaftlichen Diskurs. In: Platt, Kristin, & Dabag, Mirhan (Hrsg.). *Generation und Gedächtnis*. Opladen: Leske + Budrich. S. 25-50.
- Nora, Pierre (1978). Mémoire collective. In: Le Goff, Jacques, & Chartier, Roger, & Revel, Jacques (1990) (Hrsg.). *Die Rückeroberung des historischen Denkens. Grundlagen der neuen Geschichtswissenschaft*. Frankfurt am Main: Fischer. S. 389-390.
- Oh, Young-sook (2007). *Madame Freedom and Melodramas*. In: Kim, Mi-hyön (Hrsg.). *Korean cinema: from origins to renaissance*. Seoul: CommBooks. S. 143-146.
- Paquet, Darcy (2001). *1980-1989. Chilsu and Mansu (1988)*. Zugriff am 29.12.2014 unter <http://www.koreanfilm.org/kfilm80s.html#chilsu>
- Paquet, Darcy (2005). The Korean Film Industry: 1992 to the Present. In: Shin, Chi-Yun, & Stringer, Julian (Hrsg.). *New Korean Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press. S. 32-50.
- Paquet, Darcy (2009). *New Korean Cinema. Breaking the Waves*. London: Wallflower.
- Park, Ji-yeon (2007a). The Enactment and Enforcement of the Motion Picture Law. In: Kim, Mi-hyön (Hrsg.). *Korean cinema: from origins to renaissance*. Seoul: CommBooks. S. 177-179.
- Park, Ji-yeon (2007b). The Fifth and Sixth Revisions of the Motion Picture Law: Liberalization of Production and Foreign Film Imports. In: Kim, Mi-hyön (Hrsg.). *Korean cinema: from origins to renaissance*. Seoul: CommBooks. S. 291-292.
- Park, Kwang-su (Regie) (1988). *Chilsu and Mansu*. [DVD-Video]. Korean Film Council.
- Park, Kwang-su (Regie) (1990). *Black Republic*. [DVD-Video]. Deok Seun Media co. Ltd.
- Park Kwang-su (Regie) (1995). *A Single Spark*. [DVD-Video]. Cinexus.
- Park, Seung-hyun (2000). The Memory of Labor Oppression in Korean Cinema: The Death of a Young Worker in *Single Spark* (1995). In: Bettinson, Gary & Kam, Tan See (Hrsg.). *Asian Cinema. Volume 11/2*. Bristol: Intellect. S. 10-23.

- Park, Seung-hyun (2007). Korean Cinema after Liberation. Production, industry and regulatory trends. In: Gateward, Frances (Hrsg.). *Seoul Searching: Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*. Albany: State University of New York Press. S. 15-36.
- Pohlmann, Markus (2005). Südkoreas Unternehmen. In: Kern, Thomas, & Köllner, Patrick (Hrsg.): *Südkorea und Nordkorea. Einführung in Geschichte, Politik, Wirtschaft und Gesellschaft*. Frankfurt am Main/New York: Campus. S. 121-148.
- Quinn, Paul (2012). *Park Kwang-su. Interview - March 29th 2012*. Zugriff am 19.09.2014 unter <http://www.hangulcelluloid.com/parkkwangsuinterview.html>
- Pok, Hwan-mo (1997). *On Korean Documentary Film*. Zugriff am 24.11.2014 unter <http://www.yidff.jp/docbox/10/box10-3-e.html>
- Rayns, Tony (1993). Park Kwang-su. Zugriff am 03.12.2014 unter <http://web.archive.org/web/20041022001740/cinekorea.com/filmmakers/parkkwangsu.html>
- Rayns, Tony (1994). *Seoul Stirring; 5 Korean Directors*. London: Institute of Contemporary Art.
- Robinson, Michael (2005). Contemporary Cultural Production in South Korea: Vanishing Meta-Narratives of Nation. In: Shin, Chi-Yun, & Stringer, Julian (Hrsg.). *New Korean Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press. S. 15-31.
- Roth, Michael S. (2012). *Memory, Trauma, And History. Essays on Living with the Past*. New York: Columbia University Press.
- Schirawski, Nicolai. *Der Kreis*. Zugriff am 22.11.2014 unter <http://www.pm-magazin.de/a/der-kreis>
- Schmitt, Marco (2009). *Soziologische Untersuchungen zur Theorie des Gedächtnisses*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Senfft, Alexandra (2013). *Kollidierende Gedächtnisse. Aleida Assman über Erinnerungskultur*. Zugriff am 27.11.2014 unter <http://www.taz.de/!125295/>
- Shim, Doobo, & Jin, Dal Jong (2007). Transformations and development of the Korean broadcasting media. In: Murphy, Patrick D., & Blankson, Isaac A. (Hrsg.). *Globalization and media transformation in new and emerging democracies*. New York: Sony Press. S. 161-176.
- Shin, Jee-young (2005). Globalisation and New Korean Cinema. In: Shin, Chi-Yun, & Stringer, Julian (Hrsg.). *New Korean Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press. S. 51-62.
- Sznaider, Nathan (2008). *Gedächtnisraum Europa. Die Visionen des europäischen Kosmopolitismus: Eine jüdische Perspektive*. Bielefeld: Transcript-Verlag.
- Welzer, Harald (2002). *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München: Beck.
- Welzer, Harald (2010). Erinnerungskultur und Zukunftsgedächtnis. In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.). *Zukunft der Erinnerung*. Bonn. Zugriff am 05.12.2014 unter <http://www.bpb.de/apuz/32667/erinnerungskultur-und-zukunftsgedaechtnis>
- Yu, Gina (2007a). The Beginning of Hollywood Direct Distribution and Resistance. In: Kim, Mi-hyön (Hrsg.). *Korean cinema: from origins to renaissance*. Seoul: CommBooks. S. 303-305.

Yu, Gina (2007b). Defend the Screen Quota System! In: Kim, Mi-hyŏn (Hrsg.). *Korean cinema: from origins to renaissance*. Seoul: CommBooks. S. 346-349.

Yuh, Ji-Yeon (2003). Imagined Community. Sisterhood and Resistance among Korean Military Brides in America, 1950-1996. In: Hune, Shirley, & Nomura, Gail M. (Hrsg.). *Asian/Pacific Island American Women. A Historical Anthology*. New York/London: New York University Press. S. 221-236.

Zhong, Xueping (2010). *Masculinity Besieged? Issues of Modernity and Male Subjectivity in Chinese Literature of the Late Twentieth Century*. Duke: Duke University Press.

<http://www.merriam-webster.com/dictionary/chaebol>, Zugriff zuletzt am 10.10.2014

## 8. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Westernszenario im Industrieort / <i>Black Republic</i>	S. 56
Abb. 2: Kim Ki-yong trifft ein / <i>Black Republic</i>	S. 56
Abb. 3: Ki-yong und Yong-suk im Hotel / <i>Black Republic</i>	S. 58
Abb. 4: Ausweichende Blicke / <i>Black Republic</i>	S. 58
Abb. 5: Fernsehen vs. Sexualität / <i>Black Republic</i>	S. 59
Abb. 6: Aufstand im TV / <i>Black Republic</i>	S. 60
Abb. 7: Ki-yong auf der Flucht / <i>Black Republic</i>	S. 60
Abb. 8: Massenverkehr in Seoul (Totale) / <i>Chilsu and Mansu</i>	S. 63
Abb. 9: Massenverkehr geordnet (Totale) / <i>Chilsu and Mansu</i>	S. 63
Abb. 10: Chilsu wird vom Busfahrer geweckt / <i>Chilsu and Mansu</i>	S. 64
Abb. 11: Chilsu sieht die Passanten am Straßenrand / <i>Chilsu and Mansu</i>	S. 64
Abb. 12: Chilsu und Jina im Kino / <i>Chilsu and Mansu</i>	S. 67
Abb. 13: Ausschnitt aus <i>Rocky IV</i> / <i>Chilsu and Mansu</i>	S. 67
Abb. 14: Chilsu beim Videospielen / <i>Chilsu and Mansu</i>	S. 68
Abb. 15: Chilsus Traumvorstellung / <i>Chilsu and Mansu</i>	S. 68
Abb. 16: Chilsu legt seinen Arm um Jina / <i>Chilsu and Mansu</i>	S. 69
Abb. 17: Chilsu legt seine Hand auf Jina / <i>Chilsu and Mansu</i>	S. 69
Abb. 18: Song-chol wacht betrunken auf / <i>Black Republic</i>	S. 69
Abb. 19: Song-chols Nachttisch / <i>Black Republic</i>	S. 69
Abb. 20: Yong-suk vor dem Spiegel / <i>Black Republic</i>	S. 71
Abb. 21: Yong-suk rauchend in der Dunkelheit / <i>Black Republic</i>	S. 71
Abb. 22: Yong-suk verrät ihre wahre Identität / <i>Black Republic</i>	S. 75
Abb. 23: Ki-yong akzeptiert ihre Identität / <i>Black Republic</i>	S. 75

Abb. 24: Chilsu am Geländer – Gegenwart / <i>Chilsu and Mansu</i>	S. 76
Abb. 25: Junges Pärchen – Gegenwart / <i>Chilsu and Mansu</i>	S. 76
Abb. 26: Schwester im Streit – Vergangenheit / <i>Chilsu and Mansu</i>	S. 77
Abb. 27: Der junge Chilsu – Vergangenheit / <i>Chilsu and Mansu</i>	S. 77
Abb. 28: Mansu in seinem Elternhaus / <i>Chilsu and Mansu</i>	S. 80
Abb. 29: Erinnerungen an Jugend und Vaterbildnis / <i>Chilsu and Mansu</i>	S. 80
Abb. 30: TV-Bericht über Selbstmörder / <i>Chilsu and Mansu</i>	S. 81
Abb. 31: Mansu versteht Chilsu nicht / <i>Chilsu and Mansu</i>	S. 81
Abb. 32: Chilsu und Mansu zeichnen das „Whisky-Plakat“ / <i>Chilsu and Mansu</i>	S. 82
Abb. 33: Chilsu sitzt verhaftet im Polizeiauto (Standbild) / <i>Chilsu and Mansu</i>	S. 84
Abb. 34: Demonstration/Archivmaterial Gegenwart / <i>A Single Spark</i>	S. 88
Abb. 35: Chon Tae-il entzündet die Flamme / <i>A Single Spark</i>	S. 88
Abb. 36: Chon Tae-il entzündet das „Law Book“ / <i>A Single Spark</i>	S. 88
Abb. 37: Yong-su schreibt Chons Biographie / <i>A Single Spark</i>	S. 88
Abb. 38: Die Arbeiter der Nähfabrik im Kreis / <i>A Single Spark</i>	S. 91
Abb. 39: Das Feuer wird angeheizt / <i>A Single Spark</i>	S. 91
Abb. 40: Näherinnen und Aushilfen / <i>A Single Spark</i>	S. 93
Abb. 41: Stoffsortierer beim Arbeiten / <i>A Single Spark</i>	S. 93
Abb. 42: Yong-su verschwindet in der Dunkelheit / <i>A Single Spark</i>	S. 93
Abb. 43: Die Nähfabrik zu Chons Zeit / <i>A Single Spark</i>	S. 93
Abb. 44: Das Dach in der diegetischen Gegenwart / <i>A Single Spark</i>	S. 94
Abb. 45: Das Dach zu Chons Zeit / <i>A Single Spark</i>	S. 94
Abb. 46: Tae-il dreht sich um – Farbe / <i>A Single Spark</i>	S. 96
Abb. 47: Tae-il geht den Weg weiter – Schwarzweiß / <i>A Single Spark</i>	S. 96



Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

## 9. Anhang

### 9.1 Abstract

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist die Untersuchung der Darstellung von Erinnerungskulturen im koreanischen Kino der 1980er und 1990er Jahre. Diese filmhistorische Periode wird allgemein als die erste Phase der New Korean Cinema-Bewegung angesehen, in der sich das koreanische Kino, nach jahrzehntelanger politischer Repression und Zensur, erstmals mit der Geschichte des eigenen Landes filmisch auseinandersetzen konnte. Als Ausgangspunkt dient dabei das Forschungskonzept der Erinnerungskultur, das nicht nur im kulturgeschichtlichen Kontext in den letzten Jahrzehnten einen enormen Bedeutungsschub erfahren hat, sondern in seinem methodischen Zusammenhang zu Forschungen der sozialen Bedingtheit einer kollektiven Identität und eines kollektiven Gedächtnisses, einen völlig eigenständigen Zugang zu nationaler Filmgeschichte ermöglicht.

Dabei konzentriert sich die Arbeit auf drei Filme des koreanischen Regisseurs Park Kwang-su, der zu einem der bedeutendsten Filmemacher der ersten Welle des New Korean Cinema gehört. *Chilsu and Mansu* (1988), *Black Republic* (1990) und *A Single Spark* (1995) sind allesamt Beispiele eines unabhängigen Kinos, das auf die enormen Umbrüche der koreanischen Gesellschaft und der heimischen Filmindustrie reagierte, und dabei gleichzeitig den soziokulturellen Faktor einer neuen Leistungsgesellschaft reflektierte, die nie Zeit hatte ihre eigene Vergangenheit aufzuarbeiten und nun eigenständig ihre individuelle filmische Identität finden musste. Anhand der Analyse ausgewählter Sequenzen der angegebenen Filmbeispiele wird ein Zusammenhang zwischen den „entmaskulinierten“ Hauptfiguren in den Filmen Park Kwang-sus und der Geschichte der Demokratischen Republik Korea geschaffen, die sich in der Visualisierung und Verwendung unterschiedlicher Formen von Erinnerungskulturen manifestiert.

Ergänzt wird die Analyse durch einen umfassenden und gleichzeitig komprimierten Blick auf knapp 100 Jahre koreanischer Filmgeschichte mit einem spezifischen Fokus auf die filmpolitischen und –industriellen Entwicklungen und Neuerungen der 1980er und 1990er Jahre.

## 9.2 Curriculum Vitae

### Persönliche Daten

Name: David Rams  
Geburtsdatum/Ort: 15.10.1984 in Loslau (Polen)  
Staatsbürgerschaft: Deutsch

### Ausbildung

Seit 2006                   Magisterstudium der Theater-, Film- und  
Medienwissenschaft an der Universität Wien  
1995-2005                 Albert-Schweitzer-Gymnasium, Kaiserslautern  
1991-1995                 Grundschule am Betzenberg, Kaiserslautern

### Berufliche Tätigkeiten

seit 2007                   Chefredakteur/Herausgeber des Online-Filmmagazins  
„Movienerd.de“  
2009-2013                 Redakteur beim Online-Magazin [www.allesfilm.com](http://www.allesfilm.com)  
Seit 2012                   Freier Redakteur beim österreichischen Film- und  
Entertainmentmagazin „SKIP“  
Seit 2014                   Mitarbeiter der Filmredaktion beim Jugend-Entertainment-  
Magazin „SKIP C.l.a.s.s.“